مُنتخبات

ڈاکٹر غلام مُصطفیٰ خان

المُصطفیٰ علمی مرکز

۳۶-اولڈ کیمپس
گاڑی کھاتہ حیدرآباد۔

مُنتخبات

ڈاکٹر غلام مُصطفےٰ خان

المُصطفےٰ علمی مَرکز
۱-۳۶ اولڈ کیمپس
گاڑی کھاتہ حیدرآباد سندھ

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

مقدمہ

استاذ مکرم جناب پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفٰی خان ادام اللہ ایام فیضانہ کا علمی فیضان نصف صدی سے بھی زیادہ عرصے سے جاری ہے۔ آپ کے قلم سے کم و بیش ساٹھ کتابیں تکمیل کو پہنچی ہیں اور طبع ہو کر ایک عالم کو مستفیض کر رہی ہیں۔ سیکڑوں مقالات ان کے علاوہ ہیں۔ آپ کا ایک اپنا اسلوب تحریر ہے جو سادہ بھی ہے اور شفّاف بھی۔ یہ اسلوب عالمانہ مباحث کی ضرورتوں کے عین مطابق بھی ہے، اور عام قارئین کے لیے آسان بھی۔

طلبہ کی بعض نصابی ضرورتوں کے پیش نظر جناب ڈاکٹر صاحب مدظلہ کے چند مقالات یہاں کتابی صورت میں یکجا کیے جاتے ہیں جو طلبہ کے لیے تو نافع ہیں ہی، عام قارئین کے لیے بھی مفید ہو سکتے ہیں۔

ناشر محترم جناب عبدالرشید شیخ کی عنایت ہے کہ وہ افادۂ عام کے لیے ان مضامین کو کتابی صورت میں شائع کر رہے ہیں۔ امید ہے کہ ہمارے طلبہ کے حلقوں میں یہ مفید کتاب وسیع طور پر مقبول ہو گی اور ان کی نصابی ضرورتوں کو عمدہ طور پر پورا کرے گی۔

(ڈاکٹر) نجم الاسلام

استاذ شعبۂ اردو سندھ یونی ورسٹی

۹ - ۶ - ۱۹۸۵ء

فہرست مضامین

اُردو املا کی تاریخ[1]

املا دراصل لفظوں میں صحیح صحیح حرفوں کے استعمال کا نام ہے۔ اور جو طریقہ ان حرفوں کے لکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، وہ رسمِ خط کہلاتا ہے۔ لیکن ان دونوں کی حدیں چونکہ قریب قریب ہیں، اس لیے فنِ املا کے امام ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے لفظوں کی صحیح تصویر کھینچنے[2] کو املا کہا ہے اور تقریباً یہی مفہوم انشاء اللہ خاں انشا اور غالب کے یہاں پایا جاتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہر زبان کے لیے صحیح املا کے قواعد نہایت ضروری ہیں۔ لیکن یہ جس قدر ضروری ہیں اُتنی ہی اُن سے بے اعتنائی برتی جاتی ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک لفظ ایک شخص جس طرح سے لکھ دیتا ہے وہ دوسروں کے لیے سند بن جاتا ہے۔ اور جہاں کتابوں یا اخباروں میں اس کی تکرار ہوئی وہ مقبولیت حاصل کر لیتا ہے۔ اس لیے محققین کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ زبان کی یکرنگی اور یکسانی کو قایم رکھنے کے لیے صحیح بنیادوں پر املا کے اصول قایم کریں

---

[1] معارف (جون سنہ ۱۹۵۱ء)

[2] رسالہ اُردو جولائی سنہ ۱۹۴۵ء ص۔ ۲۹۵

تاکہ بے ضابطگی بھی پیدا نہ ہو اور ہر شخص آسانی سے اپنی زبان لکھ پڑھ سکے۔

اس مضمون میں یہ عرض کیا گیا ہے کہ کس زمانے میں کون سے حروف کس طرح سے لکھے جاتے تھے اور ان میں کیا کیا تبدیلیاں ہوتی رہیں۔ چنانچہ اس کے لیے معلومات نہ صرف مطبوعہ کتابوں سے بلکہ نادر مخطوطات سے بھی حاصل کی گئی ہیں۔ اور کوشش کی گئی ہے کہ صحیح صحیح چیزیں نظر کے سامنے آجائیں، تاکہ ہمارے محققین کچھ اسلاف کے اختیار کردہ اصول سے اور کچھ اپنے اجتہاد سے املا کے صحیح قاعدے منضبط کر سکیں۔ مولوی عبدالحق صاحب کے ذاتی کتب خانے میں فخرالدین نظامی دکنی کی ایک مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کے نام سے موجود ہے، یہ ۸۲۵ھ[1] میں مرتب ہوئی۔ اس لیے اس کا شمار قدیم ترین اردو تصانیف میں ہو سکتا ہے۔ مثنوی نسخ میں ہے اور اس طرح شروع ہوتی ہے۔

گسائیں تُھیں ایک دُنہ جگ ادار   بُربُردنہ جگہ تھیں دین ہار

(مالک) (سا) (آسرا) (برابر) (دینے والا)

آکاس اُنچہ پاتال دھرتی تُھیں   جہاں کچھ نکو تھے سِتھاں ہے تُھیں

(آسمان)

رَجن ہار انکھیے رَجن ہار توں   رہن ہار پچھیں رہن ہار توں

(خالق) (باقی رہنے والا)

---

[1] لیکن اس کا سال کتابت معلوم نہیں ہے۔

تھیں رچیا جگہ اُپر اور تال تل | اوپر تھیں نہ آکر سکی آپ بل
قلم کیا ان سون تین لکھیا بھوگ جگہ | سکایا قلم بھاگ لکھ جرم لک
(اکتساب) | (نصیب)

اس مخطوطہ کی املائی خصوصیات یہ ہیں :-

۱۔ گاف پر ایک ہی مرکز ہے اور اکثر اس کے نیچے تین نقطے ہیں۔

۲۔ جب گاف اور چ کسی لفظ کے آخر میں آتا ہے تو اُس کے ساتھ "ہ" بھی ہے۔ اور یہ بات دکنی ادب میں عام ہے۔

۳۔ یائے معروف و مجہول میں کوئی فرق نہیں ہے۔

۴۔ ہائے ہوز کی مختلف شکلوں کو بغیر کسی امتیاز کے لکھا ہے۔

۵۔ الف ساکن کے پہلے زبر ہے اور ایسے الف پر اکثر مد لکھا گیا ہے۔

۶۔ ہمزۂ مکسورہ کے نیچے دو نقطے ضرور ہیں۔

۷۔ حرف نفی "نہ" کو اکثر پہلے یا بعد کے لفظ سے جوڑ کر لکھا ہے۔

پھر حضرت شمس العشاق میراں جی رحمۃ اللہ علیہ (المتوفی ۹۰۲ھ) کے کلام کا ایک مجموعہ جو تصوف کے متعلق ہے، کراچی میں ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب کے یہاں ملتا ہے، یہ غالباً ۸۵۰ھ میں مرتب ہوا تھا۔ اس میں حضرت میراں جیؒ کے کچھ اشعار بھی ہیں۔ ایک جگہ "سبیل الانسان" کے ذیل میں جو اشعار ہیں ان میں سے دو یہ ہیں:-

اپین جانیا جیون آپنا جیون وہی وہی | اسکوں دیکھت آپ گنوایا گیان کلا بھی یہی
بن بین بنب سمایا جیسا پرکاسین پرکاس | پھر موکھ بنیا ماک پناوی پر چو سہج اُداس

یہ مجموعہ بھی نسخ میں ہے اور اس کی خصوصیات یہ ہیں۔

۱۔ ک پر ایک ہی مرکز ہے اور اکثر اُس کے نیچے تین نقطے ہیں۔

۲۔ یائے معروف و مجہول میں کوئی امتیاز نہیں ہے۔ اور یہ بات تو بہت بعد تک رہی ہے۔

۳۔ "ھ" کی مختلف شکلیں اکثر دوچشمی ھ سے بنائی گئی ہیں۔ یہ چیز بھی بہت بعد تک پائی جاتی ہے۔

اسی قسم کی املائی خصوصیات حضرت شیخ بہاءالدین باجن (المتوفی ۹۱۲ھ) کے دوہروں میں بھی پائی جاتی ہیں[۱] بلکہ حضرت شاہ علی حسینی (المتوفی ۹۷۳ھ) کے دیوان "جواہرِ اسرارِ الہ" میں بھی یہی چیزیں ہیں۔ مثلاً اُس میں ایک جگہ ہے :۔

"نکتۂ پنجم در تخلص"

کی لوک کونہ دکہ دھیں — جالوں جو ایسا کو سہیں
منجھ باج علیجیو کی کھیں — اے بھائیو ہون سون کروں[۲]

یہ نسخہ بھی نسخ میں ہے۔

حافظ محمود شیرانی مرحوم نے اورینٹل کالج میگزین (بابت اگست ۱۹۳۰ء) میں آٹھویں اور نویں صدی ہجری کے اُردو فقرے اور دوہرے نقل کیے ہیں۔ پھر اسی میگزین (نومبر ۱۹۳۰ء) میں حضرت شیخ باجنؒ کے مختلف اشعار بھی نقل کیے ہیں، جن میں کئی چیزیں اہم ہیں۔ حضرت باجنؒ کے یہاں جمع مضارع کی ایک خاص شکل ہے۔ یعنی دھرند (دھریں) کے

---

[۱] مولانا راشد برہان پوری کا کتب خانہ۔

[۲] مولوی عبدالحق صاحب کا ذاتی کتابخانہ کراچی۔

بجلسے (کرنہ رکریں) بلسنہ (بلسیں) ترسنہ (ترسیں) مانگنہ (مانگیں) وغیرہ جو پنجابی جمع کے مطابق ہے۔ اسی طرح پنجابی طرز کی جمع کانٹیاں (کانٹے) انکھیاں (آنکھیں) کے ساتھ ساتھ برج کی جمع کلالنہ (کلالوں) درویشنہ (درویشوں) راتنہ (راتوں) اور رنہ (اورو) وغیرہ بھی ہیں۔ فعل مستقبل میں کریسوں (کروں گا) دیسوں (دوں گا) اترسیی (اُترے گا) بھی ہے۔ اور ہمارے موضوع املا کے لحاظ سے ان کے یہاں حسب ذیل چیزیں پائی جاتی ہیں۔

۱۔ جمع اور جمع مضارع، نیز مصادر ایک "ہ" پر ختم ہوتے ہیں۔ تمّ، اُنّ، جنّ، نینّ، باتوں، لینّ، دینّ، وغیرہ بھی "ہ" پر ختم ہوتے ہیں۔

۲۔ حروف مشدّد کو دو بار لکھا ہے۔

۳۔ ٹ، ڈ، ڑ کے لیے کوئی امتیازی علامت نہیں ہے اور وہ ت، د، ر کی طرح ہیں۔

حضرت باجنؒ کے بعد دسویں صدی کے ختم ہوتے ہی یعنی سنہ ۱۰۰۲ھ میں مصطفےٰ تخلص کے ایک دکنی (گجراتی) شاعر نے نور نامہ لکھا تھا یہ نسخہ میں اکسٹھ[۶۱] صفحات کا ایک رسالہ ہے جس میں تقریباً سوا چار سو اشعار ہوں گے۔ آخر میں جو اشعار ہیں اُن سے شاعر اور اس کی تصنیف وغیرہ کے متعلق معلومات حاصل ہوتی ہیں۔

فارسی تھا سو دکھنی بات
لکھا مصطفےٰ حُب سنکات

کوئی پیر دیکھیں کے درحال
میرے حُبّ کا یوہی خیال

یاں نی مرنانین مجکوں جان
نور نامہ کا کیا بیان

جکو پیر دیکھی ہوے شاد	مجھ عاجز کوں کری یاد
شیخ قطب عالم کی ہیں اولاد	نور نامہ کا کیا ہیں بنیاد
نور محمدؐ کا نور محمدؐ میں	ہیں بیٹھا لکھیا اوسان میں
یکہزار دو کلی سان جان	نور تھا قدرت کا یوں نشان
ہور بھیجو نبیؐ پر ہم صلوٰۃ	بھی کلیمی ستی میری بات
نبیؐ صلوا علیٰ و آلِ رسول	مجھ خادم کمین کوں کرنا قبول
ھی مجکوں آپس ہی یو نفا	بجھ ناؤں کاری ہوں مصطفا

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا نام مصطفا ہے جو اپنے کو حضرت قطب العالم برہان الدین ابو محمد عبد اللہ بخاری رحمۃ اللہ علیہ (المتوفی سنہ ۸۵۷ھ؛ بٹوہ ۔ احمد آباد) کی اولاد میں کہتا ہے ۔ اور یہ کہ اُس نے سنہ ۱۰۰۲ھ میں یہ نور نامہ فارسی سے دکھنی میں منتقل کیا ۔ اُس کی شاعری کے متعلق تو کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے ۔ لیکن اس نسخہ کی املائی خصوصیات ضرور ہمارے موضوع کے لیے اہم ہیں ۔ وہ یہ ہیں :۔

۱۔ ک اور گاف دونوں پر ایک مرکز ہے ، جو اُس زمانے میں عام تھا (۲) "ٹ" کے لیے نیچے تین نقطے ہیں ۔ (۳) "ٹ" "پر" "ط" کی جگہ چار نقطے ہیں ۔ (۴) "ہے" کو اکثر دو چشمی ھ سے لکھا ہے اور یائے معروف و مجہول وغیرہ کا امتیاز نہیں ہے ۔ ان کے

لہ یہ نسخہ بھی مولوی عبد الحق صاحب کے یہاں ہے ۔ راقم الحروف نے معارف (جنوری سنہ ۱۹۴۰ء) میں ولی ویلوری کی تین مثنویوں کے ساتھ سنہ ۱۰۰۰ھ کی مثنوی "پندنامہ" اور سنہ ۱۰۰۴ھ کی "اساس المصلّی" کا ذکر بھی کیا تھا ۔

علاوہ لسانی خصوصیات وہی ہیں جو دکھنی اُردو میں پائی جاتی ہیں۔ وزن اور قافیہ وغیرہ کی بھی کوئی خاص پروا نہیں ہے۔ کیونکہ اس قسم کے عقیدت مند لوگ اوّل تو شاعر ہی نہ تھے۔ اور جو شاعری کرتے بھی تھے تو اُن کو اُس پر فخر و ناز نہ تھا۔

اس کے بعد مُلّا وجہی کا نمبر آتا ہے، جس کی مثنوی قطب مشتری اور نثر "سب رس" کو مولوی عبدالحق صاحب شایع کر چکے ہیں۔ اور ان کتابوں کی لسانی اور املائی خصوصیات پر بھی اظہار رائے کر چکے ہیں۔ اس لیے اس کے بجائے اس کے معاصر ابن نشاطی کا ذکر کیا جاتا ہے، جس نے مثنوی "پھول بن" ۱۰۷۶ھ میں لکھی تھی[1]۔ یہ بھی نسخ میں ہے۔ اس میں "سبب تالیف" اس طرح بیان کیا گیا ہے۔

مجھے یک دن دیا ہاتف نے آواز — پرتکی داستاں کی اے سخن ساز
سخن کا آج توں کر کو ہران سنج — سخن کا کھولتا نین کیا سبب کنج
جکت کون کی سناتا نین یو باتان — شکر پر کی توں لکھتا نیں براتاں
تیری گفتار سوں عالم بیٹھا کر — دی تیری شعر کا ہر کسکوں شکر
سخن کی پھو لکی تاثیر تی توں — معطر کر جکت یک دھیر تے توں
خوشی سوں اا خوشیکی ہاتھ پر آج — توں کانانکوں جکت کی عید[2] کر آج

---

۱ ایضاً ۲ ابن نشاطی کی "پھول بن" کے جواب میں ہنر نے "نیہ درپن" ۱۱۴۴ھ لکھی تھی۔ (اُردوے قدیم از حکیم شمس اللہ قادری۔ ص۔ ۱۰۰) سید محمد والہ (المتوفی ۱۱۸۴ھ) نے بھی اُس کے جواب میں مثنوی "مہنی و طالب" لکھی تھی۔ واکہ لکھتا ہے۔ (بقیہ صفحہ ۱۱ پر)

اس کی املائی خصوصیات یہ ہیں :-

۱- ٹ کے لیے چار نقطے اوپر ہیں۔ (۲) ڑ کے لیے اکثر تین نقطے نیچے ہیں۔ مثلاً :-

نہ ہلتا تھی نہ چلتا ہی موا تھا　　تمام اپنے سوں کام اس کا ہوا تھا

(۲) اسی طرح ڈ کے لیے تین نقطے نیچے ہیں۔

نہ دیکھے کوئی تیوں آہستہ ڈک ڈپک　　چلوں اس کا ندکی اوس کاندکوں لگ

لیکن کہیں کہیں ڑ اور ڈ کے تین نقطے اوپر بھی ہیں۔

(۳) کہیں کہیں گاف پر دو مرکز نظر آتے ہیں، یہ کتابت اس لحاظ سے قدیم نمونہ سمجھی جائے گی۔

(۴) واو معروف کے لیے اکثر ایک سیدھا پیش دیا گیا ہے، یہ چیز خاص ہے۔

(۵) الف پر اگر مد کی ضرورت ہے تو اکثر مقامات پر دو الف لکھے گئے ہیں۔

(۶) ہائے ہوز کو ہر جگہ دو چشمی ھ لکھا گیا ہے۔

(۷) عام دستور کے مطابق یائے معروف و مجہول میں کوئی امتیاز نہیں ہے۔

(بقیہ حاشیہ ص ۱۰)

سنیا ہوں ہیں قصہ اک ہور وزن کا　　بندھا ابن نشاطی پھول بن کا

دلے وو دلکو نین لگتا ہے چنداں　　نہ ہوتا طبع کا پھول اس سوں خنداں

ڈالہ کی مثنوی میر کی دریائے عشق اور مصحفی کی بحر المحبت سے ملتی جلتی ہے۔

(۸) اوس (اُس) اون (اُن) واو کے ساتھ لکھے گئے ہیں۔

حضرت شیخ برہان الدین غریب رحمۃ اللہ علیہ کے مُرید شیخ رکن الدین ابنِ عماد الدین کاشانی نے تصوف پر ایک کتاب فارسی میں شمائل الاتقیاء کے نام سے لکھی تھی، اس کا دکنی ترجمہ میران یعقوب نے ۱۰۸۴ھ میں کیا تھا۔ وہ بھی نسخہ میں ہے اور اس طرح شروع ہوتا ہے۔

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

حمد وثنا اتقیا و اصفیا کی کیناں، ہور خصلتاں کی نمن بیحد و بی پایان ہور سرا نا، بکھاننا اولیاء و انبیاء کی، نیکیاں ہور صفتاں کے۔ بھانت بی کنت۔ ہور بی انت اُس یک پاک ذات کون، واجب ہور سزا دار ہے کہ، جینی پرہیز کاران کے، توں لی کون اپنی نزدیکی کے ہیرائے دیا، کہ — اِنَّ اَکْرَمَکُمْ عِنْدَ اللّٰہِ اَتْقٰکُمْ۔ یعنی تحقیق خدا کی نزدیکہ ہیرا تمنا میں اوکوی ہے، جو جنی تمنا میں بیری پرہیز کاری ھی[1]

اس نسخہ میں بھی ٹ، ڈ، گاف، ھ وغیرہ کے لیے وہی علامات ہیں جو اس سے پہلے والے نسخے میں ہیں۔ لیکن اس میں ایک خاص بات یہ ہے کہ فقرہ یا کلمہ وغیرہ ختم ہونے پر ہر جگہ

---

[1] یہ نسخہ بھی مولوی عبدالحق صاحب کے یہاں ہے، لیکن اس کے آخر میں ایک جگہ ۱۱۵۰ھ لکھا ہوا ہے، اس کے بعد جن مخطوطات کا ذکر اس مضمون میں آئے گا، وہ اکثر مولانا راشد صاحب برہان پوری کی ملک میں ہیں۔

ایک بڑا گول (سرخ) نقطہ دیا گیا ہے، گویا اُس زمانے سے ہماری زبان میں علاماتِ وقف نظر آتے ہیں۔

۱۰۹۶ھ کی لکھی ہوئی ایک بیاض ملتی ہے، جس میں مختلف شعراء کے دوہے ہیں۔ اس کے آخر میں یہ عبارت ہے۔

"بتاریخ ۲۷ رجب المرجب ۲۸ سنہ جلوس والا
بندۂ درگاہ گلاب رائے سوائی بیادگار بقلعہ سولاپور
وقتے کہ در تنبیہ روانہ شدن برہان پور بود نوشت"۔

خطِ ما بہر یادگار ماست   صاحب حال بے قراری ماست"

ایک جگہ مالکِ بیاض کے دستخط اس طرح ہیں، "عاجز صاحب لال لالہ گردھاری لال جیو" پھر یہ شعر فارسی میں ہے:۔

دوائے صندل و عنبر نہ سازگارِ من ست
علاج دردِ سرم خاک پای یارِ من ست

اس بیاض میں اہتمام خاں، احمد، افضل، فاضل، نول رام، موہن لال وغیرہ کے دوہے ملتے ہیں۔ اہتمام خاں غالباً عالمگیری امیر تھا، اُس کا ایک دوہا یہ ہے۔

نینن کوں مورکھا کیتی راکھوں ہور   نین بھی سوچ مکھی دھری جات پالی اور

احمد کا دوہا سنیے:۔

کاکوں گھر ار دیئے کاکوں کیجے سوگ   احمد سنگ سرائے کو سبھی بتا دیوگ

افضل کا دوہا اس طرح ہے:۔

گوئے مکھ پر سیام تل اپنے لیو جی جور   افضل گھر میں کیا لیے پرت چاندنی چور

فاضل نے یوں کہا ہے:۔

جے بھانو رپی تم دیے تے ہم دیے ندان بھانو کے بھانو دیے فاضل دیے پران

نول رام کا دوہا بھی سنیے :۔

پانی دیکھو ہاتھ کی اودھو چرنن لاگ نول رام درسن بنا نینن لاگے آگ

ایک دوہا موہن لال کا بھی سنیے جو غالباً مالکِ بیاض "صاحب لال" کا عزیز ہوگا۔ دوہا یہ ہے :۔

کو جانے کہا سوں کہوں کو پوچھے یہ بات موہن موہن لال کے سدھ آئے سدھ جات

اس بیاض کی خصوصیات یہ ہیں :۔

۱۔ گاف کے لیے ایک خاص علامت ہے یعنی ایک مرکز بنا کر اُس پر چھوٹا سا ہندسہ، کا بنا دیا گیا ہے۔ یہ اسی طرح ہے جس طرح ہم نشان دہی کے لیے ایسا کچھ کھینچ کر بنا دیتے ہیں۔

۲۔ جی، پی وغیرہ دو حرفی اسماء جب یائے مدہ پر ختم ہوتے ہیں تو اُن کے آخر میں بجائے واو کے ہائے مختفی ہے۔

۳۔ مخلوطی اور غیر مخلوطی ہ میں کوئی فرق نہیں

۴۔ یائے معروف کو عموماً گول ی سے لکھا ہے۔ اور درمیان میں ایسی ی آئی ہے تو اُس کے نیچے چھوٹا الف لکھا ہے جیسے "اینچ"۔

سنہ ۱۰۹۶ھ کی لکھی ہوئی جو بیاض دوہوں کے متعلق ملتی ہے اسی سے متعلق چند اوراق ریختہ سے متعلق ہیں اور رسم خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اوراق بھی اسی کاتب کے لکھے ہوئے ہیں۔

آپ نے یہ مصرع تو بہت سُنا ہوگا۔ بیکار مباش کچھ کیا کر۔ یہ دراصل ایک قطعہ کا مصرع ہے جو اس بیاض میں موجود

ہے۔ قطعہ اس طرح ہے :-

بے کار مباش کچھ کیا کر ۔۔۔ خونِ دلِ عاشقاں پیا کر
از رشتۂ زلفِ خویش ہردم ۔۔۔ چاکِ دلِ عاشقاں سیا کر

اس بیاض میں ایک خاص غزل ریختے کی ہے جو امیر خسرو کی معلوم ہوتی ہے[1] حافظ محمود شیرانی مرحوم نے "پنجاب میں اُردو" (پہلا ایڈیشن ص ۔ ۱۲۷) میں امیر خسرو سے منسوب ایک غزل نقل کی ہے۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے :-

جب یار دیکھا نین بھر دل کی گئی چنتا اتر
ایسا نہیں کوئی عجب راکھے اسے سمجھائے کر

اس کا مقطع یہ ہے :-

خسرو کہے باتاں غضب دل میں نہ لاوے کچھ عجب
قدرت خدا کی ہے عجب جب جیو دیا گل لائے کر

قاضی فضل حق صاحب نے اورینٹل کالج میگزین (مئی ۱۹۳۷ء ص ۹۵) میں امیر خسرو کی جو غزل نقل کی ہے اس کا مقطع بھی اسی طرح ہے۔

خسرو کہے باتاں عجب دلبر نہ پاوے اک قدر
قدرت خدا کی یہ عجب ہیں جی دیا پر لائے کر

لیکن ہماری بیاض میں جو اشعار ہیں، وہ ردیف کے علاوہ

---

[1] خسرو کا ایک دوہا سب رس ص ۲۱۸ میں ملتا ہے۔
پنکھا ہو کر میں ڈلی ساتی تیرا چاؤ ۔۔۔ منجھ جلتے جنم گیا تیرے لیکھن باؤ

قافیوں کے لحاظ سے بھی اسی غزل سے متعلق معلوم ہوتے ہیں۔ اور ان میں اس غزل کا مطلع بھی ہے۔

تا رے خورم خونِ جگر کا سو کھوں دکھ چائے کے — شور نے فتادہ در تنم پی دے گئے سر کائے کے

ہر چند گفتم ای سخن اے دل یکس رغبت مکن — ان کی برہ ہی انت کٹھن بھو تا رہی سمجھائے کے

از دردِ توے جاں شدم طاقت نماندہ در تنم — کے پیت دے آدان (اعانت) کر دکے موہیو مولائے کے

اس کی خصوصیات بھی وہی ہیں جو دوہوں کی بیاض میں ہیں یعنی۔

۱۔ گاف کے لیے ایک مرکز اور اُس پر، کا ہندسہ

۲۔ ایک ھ کا اضافہ، جیسے کچھ کو "کوچھ" لکھا ہے "پی، چی" وغیرہ میں ہائے مختفی بھی ہے۔

۳۔ مخلوطی اور غیر مخلوطی ھ میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اور ی کے استعمال میں کسی طرح کا کوئی امتیاز نہیں ہے۔

سنہ ۱۱۰۲ھ میں نقل کیا ہوا سولہ ورق کا ایک رسالہ ہے جس کا نام مصنف (ملک محمد جائسی ؟) نے "پریم کہانی" لکھا ہے۔

کہے محمد پریم کہانی — سن لو سنتا بھیو گیانی

آخر میں یہ عبارت ہے :۔

"تمت تمام شد بتاریخ ہفتم شہر جمادی الاول سنہ ۱۱۰۴ھ در شاہ جہاں آباد در حویلی لالہ حکومت رائے بہ اتمام رسید"

اس میں ۷۔۷ شعر کے بند ہیں۔ اور تلسی داس کی رامائن کی طرح ہر بند کے بعد ایک دوہا ضرور ہے۔ ایک بند اس طرح ہے :۔

پایا یوں مہدی گرُ میٹھا — ملا پنتھ جو درسن دیٹھا

ناؤں پیارا شیخ برہا نوں — کلپی نگر کہنہ استھانوں

اوتھنہ درس کو سائیک پاوا — الہ داد کر پنتھ لکھاوا
الہ داد جگ سدھ لو پلا — سید محمد کے سکھ چیلا
جگ جگ امر حضرت خولجے — حضرت نبی رسول لو لجے
دانیال تو پرگھٹ کینھاں — حضرت خواج خضر پنتھ دیناں

اس بند سے معلوم ہوا کہ اس رسالہ کا مصنف محمد "مہدوی" عقائد سے تعلق رکھتا ہے۔ اُس نے مہدوی فرقے کے بانی سید محمد جونپوری (المتوفی سنہ ۹۱۰ھ سنہ ۱۵۰۵ء) کے سلسلے کا ذکر کیا ہے کہ حضرت خواجہ خضر نے حضرت دانیال چشتی رحمۃ اللہ علیہ کی رہبری فرمائی تھی۔ یہ بزرگ وہی ہیں جن کے نام پر اکبر نے اپنے ایک بیٹے کا نام سنہ ۹۸۱ھ میں دانیال رکھا تھا۔ شاعر نے حضرت دانیال چشتی کے مرید سید محمد جونپوری اور اُن کے "عشرۂ مبشرہ" میں سے ملک اللہ داد کا ذکر کیا ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ملک موصوف کے مرید شیخ برہان تھے۔ حالانکہ مہدوی کتابوں میں ان کو بھی سید محمد کے "عشرۂ مبشرہ" میں شمار کیا جاتا ہے[۱]۔ اس مخطوطہ کی خصوصیات یہ ہیں:

۱۔ مخلوطی "ہ" کو عموماً دوچشمی لکھا ہے۔

۲۔ "ٹ" پر چھوٹا "ط" لکھا گیا ہے۔ کہیں کہیں ایسے "ط" کے نیچے دو نقطے بھی ہیں۔

---

[۱] راقم کے پاس مہدوی مذہب کے بانی سید محمد جونپوری کی شہادت کے متعلق ایک مثنوی دکھنی زبان میں شرف الدین کی موجود ہے۔ اس میں ملک الہ داد وغیرہ کا حال بھی ملتا ہے۔

۳۔ "گاف" پر ایک ہی مرکز ہے، اور کبھی کبھی دوسرا مرکز پیش دے کر ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ خاص چیز ہے۔

۴۔ حروف مدّہ سے پہلے اگر ن ہے تو ان کے بعد نونِ غنّہ لگا دیا گیا ہے، جیسے برہانون (برہانو) استھانون (استھانو) کینھاں (کینھا) دیناں (دینا) وغیرہ

غالباً گیارہویں صدی ہجری کا لکھا ہوا ایک مخطوطہ وفات نامہ رسول اکرم صلّی اللہ علیہ وسلّم ہے، نہایت پاکیزہ نسخ خط میں ہے۔ اور مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کی املا کی کئی خصوصیات کا حامل ہے۔ اُس کے کچھ اشعار یہ ہیں۔

موت کوںْ سر پر تھاری جانوںْ — دینا خواب کی باری جانُوںْ
اُس مَیں دو دروازے ہووی — ایک تھی پیٹ تماشا جُووی
دو جی تھیں جب نکلے بھار — تماشا اُس کا جائے بسار
دینا کوں بھی یو نہیں پچانوں — تعبیر اُس کی دل ماں آنون
تم کوںْ کام نہ آدی کوءی — خوبی دل سوں دیکھو جوئی
نیکی اوپر امید دھرو — بدی کرنی تھے بھوت ڈرو

اُس کی املائی خصوصیات یہ ہیں :۔

۱۔ ٹ کے لیے چھوٹے "ط" کی جگہ پر نقطے ہیں اور ڈ کے لیے دٓ پر ایک زبر ہے۔

۲۔ جزم کو عموماً گول دائرے کی طرح لکھا ہے۔ لیکن جب ماقبل حرف مفتوح ہے، یا مجہول تو اُلٹا جزم مثل ہلال کے ہے۔

۳۔ سوائے ایک آدھ جگہ کے اکثر مقامات پر مخلوطی ہ

کو دو بھی لکھا ہے۔

۴۔ یائے معروف کے لیے مکسور حرف کے نیچے چھوٹا الف ہے۔ لسانی خصوصیات میں سے کَے بِتّے ھَیں اور بھَئے ملتا ہے۔ امر میں اور خصوصاً اُس وقت جب کہ واؤ سے پہلے ن ہے، تو ایسے واؤ کے بعد نون غنہ آتا ہے۔ اسی طرح "پہچانو" کے بجائے "پہچانوں" ہے۔ لازم مصدر "آنا" کو متعدی بنا کر امر "آنون" بنایا ہے جیسے اس مصرع میں ہے؛ ع

تکبیر اُس کی دل ماں آنون

اسی مصرع میں "دل میں" کی جگہہ "دل ماں" ہے جو برج سے متعلق ہے اور مثنوی بھی برج بھاشا کے ایک وزن میں ہے۔ کہ فعلن، فعلن، فعلن، فعلن ہندی وزن بھی ہے۔

حضور انور صلی اللہ علیہ وسلم کا ایک اور وفات نامہ ملتا ہے[۱] جو ۱۱۱۱ھ میں مرتب ہوا تھا۔ مخطوطے کے آخر میں یہ شعر ہیں:۔

ہوا نسخہ یو ہجرت بعد سارا ہوئے تھے برس اک گیارہ سو گیارہ
دیا تون فیضؔ کوں توفیق یا رب کیا اس کے سبب امر مرتب[۲]

---

[۱] ابین گجراتی نے ۱۱۰۵ھ میں مثنوی یوسف زلیخا لکھی تھی۔ اُس نے حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کا ولادت نامہ بھی لکھا تھا اُس کے چند اشعار یہ ہیں۔

اس ذکر کے صدقے چلا جاوے ابین اندر بہشت عاصی کو بخشا چاہیے تو بخشش تجھے سب ہے سکت
مطلب یہی تجھے درمیاں اس کا بیان بولو سونین آ کر پڑے تجھے یک گرہ اب وہ گرہ کھولو سونین

[۲] یہ شعر صحیح نہیں پڑھا گیا اس لیے صحیح طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ فیضؔ تخلص ہے بھی یا نہیں۔

یعنی فیض شاعر نے ۱۱۱۱ھ میں اسے مرتب کیا، مخطوطہ نسخ میں ہے، شروع کے کچھ اشعار یہ ہیں۔

بنا اوّل کروں حمدِ خدا میں | زباں اوپر اِسی کی ابتدا میں
کیا قدرت سے ظاہر اپنی قدرت | بنا کر جگ دیکھیا آپ اپنی حکمت
نہ تھا سو سب کیا ہر شے کو موجود | کھوایا سب کسی کا آپ معبود
دیا ہر شے کوں اپنی آشنائی | پچھانت کی دلاں میں دی صفائی
کیا نیں وصف کوئی اُس کا نہایت | کوئی جانا تو اتنا ہی زیادت
منجھے توفیق دے یارب تو بولوں | زبان ہجر نبیؐ دکھنی میں کھولوں
کہوں صلوات کہہ کو بعد ازاں میں | نبیؐ جو نقل کیتے سو بیاں میں

اس نسخے کی خصوصیات یہ ہیں :۔

۱۔ اس میں عموماً مخلوطی ہ کو دو چشمی لکھا گیا ہے، بہت کم مقامات پر اس اصول سے اختلاف ہے۔

۲۔ یائے معروف اور یائے مجہول میں اکثر و بیشتر آج کل کے مطابق امتیاز ہے، لیکن

۳۔ کاف اور گاف میں کوئی امتیاز نہیں ہے۔

ولیؔ گجراتی (المتوفی ۱۱۱۹ھ) اور میرؔ و سوداؔ کے عہد کی زبان میں جو اجزا مشترک تھے، ان کے متعلق ڈاکٹر عبد الستار صدیقی فرماتے ہیں :۔

" بوجھنا (پہچاننا) بولنا (کہنا)، یون رہوا) پی (پیو) سجن، موہن، پیونا (پینا) بجھ، مجھ (تیرا میرا) جیو (جی) لگ (تلک) نین، نیئن (آنکھ، آنکھیں) ستی

سیتی (سے) کنے (پاس) نپٹ نپٹھ (بالکل، سراسر)
یہ اور اس طرح کے بہت سے لفظ دکنی شاعروں کے
کلام کے علاوہ دلّی، پنجاب، صوبۂ متحدہ اور بہار
میں اب تک بولے جاتے ہیں، کسی لفظ میں حرف علت
کا گھٹ کر ایک حرکت رہ جانا یا حرکت کا کھنچ کر حرفِ
علّت ہو جانا، جیسے اُپر (اوپر) دِکھو (دیکھو) لاگا
(لگا) لوہو (لہو) اودھر، ایدھر، جیدھر، تشدید کا
جاتا رہنا یا اکہرے حرف پر تشدید کا آجانا جیسے اتنا
سے اتّا اور پھرانا، اور پات سے پتّا ہو جانا، یہ سب
صورتیں دلّی کے شاعروں کے کلام میں بھی موجود ہیں۔
نون غنہ پرانے زمانہ میں بہت تھا، یہاں تک کہ بعضے
لوگ فارسی لفظوں کو چہ، ہیچ، پانچہ کو کونچہ، بینچ،
پانچہ لکھا کرتے تھے .... ملفوظ ہ خاص کر دلّی
اور پچھاں کے اور مقامات میں اکثر بولی جاتی رہتی ہے۔
اور اس کی جگہ اکثر ایک مخلوط ی یا ہمزہ لے لیتا ہے۔
جیسے بہت کی جگہ بوت، کہتا کے لیے کیتا، کھوں (کہوں)
اسی طرح کیئن یا کئن اور دئن اور رئیں عام طور پر سنا
جاتا ہے.......... ملفوظ کہیں حذف ہو جاتی ہے۔
جیسے گھبراہٹ سے گھبراٹ اور مخلوط ہو جاتی ہے،
جیسے وہاں سے وھاں، یہاں سے یھاں۔ کہیں مخلوط
ھ اپنی جگہ بدل لیتی ہے، جیسے گڑھنا (گھڑنا)۔

بعضے لفظوں میں ان دونوں کا قلب اور ابدال ایک ساتھ ہوا ہے جیسے پہچان اور پچھان، پہونچا اور پونچھا۔ لفظ کے بیچ یا آخر میں سے مخلوط ھ اکثر جاتی رہتی ہے اور بھوک (بھوکھ) تڑپ (تڑپھ) دھوکا (دھوکھا) سامنا (سامھنا) مانجنا (مانجھنا) بھکاری (بھکھاری) اب سے تھوڑے دن پہلے تک دونوں طرح سے لکھے جاتے رہے ہیں[1]،،

تقریباً بارھویں صدی ہجری میں گلستانِ سعدی کا دکھنی زبان میں ترجمہ ہوا۔ بندہ ہماں بہ کہ..... الخ اور اس کے بعد کی عبارت کا ترجمہ اس طرح ہے:۔

"بندہ وہ بہتر ہے کہ تقصیر سے اپنے عذر بیچ درگاہ خدا کے لاوی ہے۔ اورنے لائق ہے صاحبی کون اس کے کوئی نے سکتا کہ بجا لاوی۔ رحمت بے حساب اس کا سب کے تیئں آکے پہنچایا۔ اورخوان طرح طرح کے نعمتوں بید ریغ اوس کا سب جگا کہیں چا، اور پردہ شرم بندوں کا ساتھ گناہ کے نی پہاڑ تا نا۔ اور وظیفہ روزی کھانیوالوں کا ساتھ گناہ بد کے نے ہیچا تا"۔

اس مخطوطہ میں املا سے متعلق وہ تمام خامیاں ہیں جو اب دور ہو چکی ہیں۔ مثلاً یائے معروف اور مجہول کا کوئی امتیاز نہیں ہے

---

[1] رسالہ "اردو" جولائی سنہ ۱۹۴۵ء ص ۲۹۲۔

ک اور گ میں کوئی فرق نہیں ہے ۔ پیش کے لیے ٹر کی کی تقلید میں واؤ کا استعمال ہے ۔ جیسے "اوس" اور پہونچایا۔ مخلوطی اور غیر مخلوطی ہ کا فرق بھی نہیں ہے ۔ مرکّب الفاظ کہیں جُڑے ہوئے ہیں اور کہیں بے جَڑے ہیں۔ کہیں کہیں مفرد لفظ کے بھی ٹکڑے کر ڈالے ہیں۔ جیسے "کھیں چا" البتہ ڑ کے لیے چار نقطے ہیں اور "نہیں" کو صرف "نے" (فارسی کی طرح) لکھا ہے[۱]

اسی طرح کا ایک مخطوطہ لوائح جامی کی شرح میں ہے ۔ اور میرا خیال ہے کہ وہ شمالی ہند میں لکھا گیا ہے ۔ اُس میں جستہ جستہ مقامات اس طرح ہیں :۔

"لائحہ نمبر ۳ ۔ مکاشفہ بوجھو تم کہ بیچ اس لائحہ کے تاکید کرتے ہیں واسطے مراقبۂ دائمی کی ۔ اور مراد نسبت سے مراقبہ ہے کہ بیچ گذرنے لائحہ کے مراقبہ فرماتے ہیں ۔ واقفِ نفس باید بود یعنی واقف اپنے دم کے چاہے ہیں۔ تاکہ ہوش در دم اس کو کہتے ہیں رُخ گرچہ نمی نمائیم سال بسال رُخ دکھانے سے رویّہ اور شہود ہے ۔ سال بسال سے مراد ہے ہمیشہ وشہود دائمی ہے ۔ یعنی عاشق کہتا ہے کہ موں اگرچہ میں دکھاتا ہے تو مجھے ہمیشہ بیچ اس دنیا کے شہود دائمی محال ہے اسی واسطے

۱؎ عبداللہ فتحی گجراتی کا "قیامت نامہ" جو ۱۱۴۸ھ میں لکھا گیا اسی قسم کی املائی خصوصیات پر مشتمل ہے۔ اس میں دجّال کی دال پر چار نقطے بھی ہیں ۔

یومنون بالغیب تعریف ہے یہج حق مومنوں کے"

ایک جگہہ ہے کہ :-

فیقر تھوڑا ایک رمز بولا ہے۔ باقی اللہ سمجھا یکا اپنے طالبوں کو"

اس مخطوطہ میں صرف ایک خصوصیت مزید یہ ہے کہ ٹ کے لیے بجائے چار نقطوں کے صرف تین نقطے ہیں۔

رحمت اللہ گجراتی جو غالباً بارہویں صدی ہجری سے تعلق رکھتا ہے، قصیدۂ غوثیہ کا منظوم ترجمہ کرتا ہے، آخری شعر یہ ہیں :-

قصیدۂ غوثیہ یو پچا تمامی ۔۔۔ مُریداں تم کرو اُن کی غلامی

بیاں ہے رحمت اللہ بی نہایت ۔۔۔ کرو تم سامعاں کی اب رعایت

مخطوطے کے آخر میں یہ عبارت ہے :-

"رقیمہ میاں اسمٰعیل ساکن دھوراجی"

یہ مخطوطہ پاکیزہ نسخ میں ہے۔ اور ابتدائی اشعار یہ ہیں :-

قدح مجھ وصل کا حقنی پلایا ۔۔۔ ہیں تب شوقِ الٰہی کون بولایا

اسی مستی نے مجھ میں جوش کیتا ۔۔۔ تبی یاران منین بازی میں جیتا

املائی خصوصیات یہ ہیں :-

ا۔ مخلوطی حروف سوائے "مجھ" کے اکثر بغیر ھ کے ہیں۔ جیسے تبھی کی جگہ "تبی" ہے۔ اسی طرح "پہنچا" کو "پوپچا" لکھا ہے۔

۲۔ یائے معروف اور مجہول میں کوئی فرق نہیں ہے۔ البتہ جس یائے ساکن کے ماقبل زبر ہے اس "ی" کو نصف دائرہ دیا ہے۔

بالکل انہی خصوصیات کا حامل ایک اور مخطوطہ بھی ملتا ہے، جو ارکان اسلام کے متعلق ایک سو اشعار پر مشتمل ہے اور اسی شاعر

کی تصنیف ہو۔ آخری اشعار میں شاعر کا نام آتا ہے۔

عبد ابا بخش سب مسلمان کوں
که دنیا میں لیجیں به ایمان سوں

کہے رحمت اللہ۔ اے رب الرحیم
مجھے دین پر رکھ سدا مستقیم

عہد عالمگیری کے مشہور فارسی دان میر عبدالواسع ہانسوی نے غرائب اللغات کے نام سے ایک فرہنگ لکھی تھی۔ جس میں ایسے ہندی الفاظ دیے گئے تھے، جن کے معنی آسانی سے فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ ۱۱۶۵ھ میں سراج الدین علی خاں آرزو نے اُس فرہنگ کی تصحیح کی اور زیادہ تر ایسے الفاظ پیش کیے ہیں جو گوالیری یعنی برج سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس زبان کو وہ جگہ جگہ "افصح السنہ ہندی" کہتے ہیں۔ عبدالواسع نے عہد عالمگیر کی دہلوی زبان کے جو الفاظ پیش کیے وہ بھی ہمارے موضوع کے لیے مفید ہیں۔ انھوں نے ڑ کو ڈ ہی لکھا ہے۔ مثلاً ساڈھو (ساڑھو) گڈھی (گڑھی) جھاڈ (جھاڑ) مسوڈھا (مسوڑھا) اسی طرح چلمن کو چلون، پانا کو پاونا، چڑانا کو چڑوانا، پھلانا کو پھلاونا لکھا ہے[1]

خان آرزو غالباً پہلے شخص ہیں جنھوں نے دخیل الفاظ کے تلفظ اور املا کے متعلق یہ رائے دی ہے کہ وہی صورت اختیار کی جائے جو اہلِ زبان میں رواج پذیر ہو چکی ہو اور ایسے لفظوں کے لیے اصلی

---

[1] اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۳۱ء ص ۱۵۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ غالباً آرزو نے سب سے پہلے یعنی ۱۱۶۵ھ میں "صرف اُردو" کا لفظ زبان کے لیے استعمال کیا ہے۔ اس کتاب میں کئی جگہ آیا ہے۔ مثلاً:۔ "نکتورہ در عرف اُردو بمعنی حرف ناز و غرور است و بمعنی سوراخ بینی نکسیر"

زبان کی پیروی ضروری نہیں ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نہ صرف آرزو کی نوادر الالفاظ میں بلکہ عبداللہ واسع[1] کی غرائب اللغات میں صوف کو سوف، صابن کو سابن، چاقو کو چاکو[2] نقشہ کو نقشا غلولہ کو غلولا لکھا گیا ہے۔

مذکورہ بالا چیزوں کے علاوہ اس عہد میں زبر، زیر، پیش کے لیے حروفِ علت کا رواج ہے لیکن مخلوطی ہ کا رواج نہیں ہے۔ اسی طرح یائے معروف اور مجہول میں فرق نہیں ہے۔ لیکن ڈ کے لیے "ط" کی علامت عربی ۴ کی طرح ہے۔ کہیں کہیں چار نقطے بھی ہیں۔

خانِ آرزو نے ایک اور بات پر بھی زور دیا ہے۔ یعنی ہندی الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی لکھی جائے، یا نہیں، اس سلسلے میں گذارش ہے کہ عالمگیر کے عہد میں فضائل خاں کے عرض کرنے پر کہ ہندی رسم الخط میں اسم و کلمہ کے آخر میں ہ نہیں آیا کرتی، بلکہ الف ہوتا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایسے الفاظ کو الف سے لکھا جائے۔ عالمگیر نے یہ تجویز پسند کی اور حکم دیا کہ آئندہ ایسے کلمے الف کے ساتھ لکھے جائیں۔ یعنی مالوہ کو مالوا، بنگالہ کو بنگالا اس فرمان کی تعمیل نہ صرف شاہی دفاتر میں اور ٹکسالوں میں ہوئی بلکہ اردو خواں لوگوں نے بھی یہی املا اختیار کر لیا[3]

---

[1] "رسالہ اردو" جنوری ۱۹۵۱ء ص ۳۱) میرزا خاں نے بھی تحفۃ الہند میں الفاظ کا تلفظ وہی دیا ہے جو روزمرہ میں مستعمل تھا۔ ملاحظہ ہو رسالہ "ہندوستانی" جنوری ۱۹۳۵ء ص ۱۶-۲۲

[2] خطوط غالب (مہیش پرشاد خط نمبر ۴۸) میں بھی "چاکو" کو چاک کا اسم فاعل کہا گیا ہے۔

[3] پنجاب میں اردو۔ (مقدمہ)۔ مآثر الامرا (جلد ۳۔ ص ۳۹)

خانِ آرزو نے اس عالمگیری فرمان پر محاکمہ کیا ہے، لکھتے ہیں :۔

"بداں کہ ایں قسم لفظ کہ آخر آں ہائے مختفی بود، فارسیاں آں را بہائے مختفی تلفظ کنند و ہندیاں با الف مثلاً بنگالا و مالوا و روپیا کہ زر رائج ہندوستان ست آنہا بنگالہ و مالوہ و روپیہ گویند و نویسند، چنانچہ از کلام اساتذہ و محاورۂ اہلِ زبان بہ ثبوت رسیدہ پس در ہندی ایں قسم الفاظ را بہ ہائے مختفی خواندن غلط باشد و در فارسی بہ الف، و آنچہ در عہدِ عالمگیری ایں قاعدہ برہم خوردہ بود و در دفاتر بنگالہ و مالوہ وغیرہا بہ الف می نوشتند محض غلط و منشار آں غفلت از تحقیق است[1]"

بات صرف یہ ہے کہ بعض شعراء نے ایسے الفاظ کا قافیہ ہائے مختتمہ والے الفاظ کے ساتھ باندھا ہے۔ اس لیے خانِ آرزو نے یہ حکم لگایا ہے۔ ورنہ یہ حقیقت ہے کہ وہ ہندی الفاظ جو الف پر ختم ہوتے ہیں، محض عربی اور فارسی کی تقلید میں ہائے مختفی سے لکھے گئے ہیں۔

تاریخ غریبی جو ۱۱۰۷ھ میں لکھی گئی اس میں املا کی خصوصیات یہ ہیں :۔

۱۔ ٹ کے لیے چار نقطے اوپر دیے گئے ہیں۔ مثلاً۔ باٹ، ٹھکور

۲۔ ڈ۔ ڑ کے لیے پ اور چ کی طرح تین نقطے نیچے دیے گئے ہیں

---

[1] رسالہ اُردو۔ جنوری ۱۹۵۱ء ص ۳۰۔

جیسے ڈال، جھاڑ، لڑکا۔

۳۔ ہندی کے ड़ा کے لیے "نڑ" لکھا گیا ہے۔ جیسے کھانا کو کھاپڑا، دانہ کو دانڑا۔

۴۔ یائے معروف و مجہول ہائے ہوز اور دو چشمی کاف اور گاف میں کوئی فرق نہیں ہے۔

۵۔ عربی اور فارسی الفاظ جو ہ پر ختم ہوتے ہیں الف سے لکھے گئے ہیں۔ مثلاً:۔ قصا، حصا، خزانا، پیشا، اندیشا، ہمیشا وغیرہ[1]

اسی زمانے میں یعنی بارہویں صدی ہجری اور اٹھارہویں صدی عیسوی کے آخر میں طباعت کا سلسلہ ہندوستان میں شروع ہوا، علامہ عبداللہ یوسف علی نے کلکتہ گزٹ کا پہلا نمبر مورخہ ۴ رمارچ ۱۷۸۴ء دیکھا تھا، جس میں "خلاصۃ اخبار دربار معلّٰی بہ دارالخلافت شاہ جہاں آباد" کے عنوان سے ایک کالم فارسی ٹائپ میں چھپا ہوا تھا[2] یہ دراصل مغل شاہنشاہ کے دربار میں "واقعہ نویس" کا روزنامچہ تھا، جس میں روزمرّہ کے واقعات فارسی کے مقابل کالم میں انگریزی ترجمے کے ساتھ شائع ہوتے تھے۔ پھر یہ سلسلہ کچھ عرصہ کے بعد شروع ہوا۔ یعنی منشی سدا سکھ کی ادارت میں ۲۸ رمارچ ۱۸۲۲ء میں سماچار درپن کا فارسی ایڈیشن "جامِ جہاں نما" کے نام سے شایع ہوا، جس میں آدھا حصّہ فارسی میں اور آدھا اُردو میں ہوتا تھا۔ یہ پہلا اُردو اخبار تھا۔ پھر ۶ رمئی ۱۸۲۳ء کو ماتھر موہن متر کی

[1] اورینٹل کالج میگزین (نومبر ۱۹۳۸ء ص۔ ۱۱)

[2] بحوالہ اردو رسم الخط (محمد سجاد مرزا ص ۱۳)

ادارت میں "شمس الاخبار" شائع ہوا، وہ بھی آدھا فارسی میں اور آدھا اُردو میں ہوتا تھا۔[۱] تاہم اٹھارہویں صدی عیسوی کے آخر میں نستعلیق ٹائپ کا جو نمونہ[۲] دستیاب ہوتا ہے اس میں املائی خصوصیات یہ ہیں :-

۱۔ یائے ساکن سے پہلے اگر زبر آتا ہے تو اسے نصف دائرہ دیا گیا ہے۔ جیسے ہے۔ شے

۲۔ یائے معروف و مجہول میں گول اور لمبی یے والا فرق ہے۔

۳۔ مخلوطی ھ جو ہندی کی ہے اسے دو چشمی ھ سے لکھا گیا ہے۔

۴۔ ٹ وغیرہ کے لیے موجودہ ٹائپ کی طرح دو نقطے اور اُن کے اوپر ایک ڈیش (چھوٹا خط) لگا دیا گیا ہے۔

یہی اصول بعد میں فورٹ ولیم کالج والوں کی کتابوں میں رائج ہوتے تاہم اٹھارہویں صدی عیسوی کے ختم ہوتے ہی یعنی ۱۲۲۲ھ ۱۸۰۲ء میں انشا نے "دریائے لطافت" لکھی اور اس کتاب میں املا کے یہ اصول بھی پیش کیے ہیں :-

۱۔ "کبھی امر حاضر مفرد پر ہمزہ اور یائے مجہول زیادہ کر کے جمع بناتے ہیں، جیسے اُٹھیے، کبھی ہمزہ سے پہلے جیم مکسور (فعل متعدی میں) بڑھاتے ہیں۔ جیسے کیجیے، بیجیے، دیجیے (لیکن یہاں) جیم وغیرہ کے بعد ہمزہ کا حذف .... جائز بلکہ زیادہ فصیح ہے۔"[۳]

---

[۱] "نوائے ادب" بمبئی بابت اپریل ۱۹۵۰ء۔ [۲] اردو رسم الخط صفحہ ۱۶ کے مقابل والا عکس۔ [۳] دریائے لطافت (انجمن ترقی اردو) ص ۲۰۱-۲۰۲)

اس بات پر انشاؔ نے زور دیا ہے کہ ہمزہ اور ئے کا تلفظ "اے" ہوتا ہے، یے نہیں ہوتا، جو مطلوب ہے۔ لیکن اس اصول پر نہ صرف انشاؔ نے زور دیا ہے بلکہ ہم نے دکن کے متعدد مخطوطات میں ایسی جگہ ہمزہ نہیں[1] دیکھا۔ ہمارے پاس ایک مثنوی "جنگِ بدر" کے متعلق ہے اُس میں ایسے مقامات پر کہیں ہمزہ نہیں ہے۔ مثلاً۔

لگا پوچھنے کہ ہے کیوں اضطراب دیے اوس کو عباس نے یوں جواب
دیے اُس کوں انکار سیتی جواب کہا پھر وہ ملعون نے کر یوں خطاب

۲ - پھر انشاؔ فرماتے ہیں کہ :-

"ایدھر، کیدھر، اودھر (اوس وغیرہ) کو کتابت میں ضمّے کی رعایت سے واؤ اور کسرے کی رعایت سے ی لکھ دیتے ہیں اور بعضے نہیں لکھتے۔ صحیح وہ ہیں جو نہیں لکھتے، کیونکہ اگر ترکی کے قاعدے کے مطابق حرفِ مضموم کے بعد 'واؤ' اور حرفِ مکسور کے بعد 'ی' لکھنا ضروری ہے، تو حرف مفتوح کے بعد 'الف' بھی لکھنا چاہیے۔ (لیکن) ایسا نہیں ہوتا چناں چہ رہا، کہا، چلا، کو (ترکی کی تقلید میں) راہا، کاہا، چالا، نہیں لکھتے (تو پھر بلا وجہ) اُردو میں ترکی کی ٹانگ توڑنے کے کیا معنی؟ (اسی طرح) لفظ اِس (اشارہ قریب) میں یا نہیں لکھتے، لفظ اُس میں واؤ لکھتے ہیں، اِس بیچارے نے کیا قصور کیا ہے کہ بغیر یاء کے لکھتے ہیں[2]"

---

[1] لیکن شمالی ہند کے مخطوطات میں یہ بات موجود ہے، مثلاً ہمارے پاس نوطرزِ مرصع کا قلمی نسخہ جو ۱۲۵۴ھ کا لکھا ہوا ہے۔ وہ نہ صرف اس طرح کے ہمزہ کے ساتھ ہے بلکہ دوسری املائی خامیوں کا بھی [illegible] (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

اس گفتگو سے ثابت ہوتا ہے کہ لفظ اُتّن اور ایسے تمام اُردو لفظوں میں جن میں ضمّہ بغیر واؤ کے آواز دیتا ہے، واؤ کا لکھنا صحیح نہیں، ایسا ہی حال 'ی' کا ہے، جس حرف کے بعد تلفظ میں اس کا اظہار ہو تو کتابت بھی درست ہے ورنہ غلط[۳]

۳۔ انشا کا تیسرا اصول یہ ہے کہ جن ضمائر کے بعد 'ہی' مستعمل ہوتا ہے وہاں 'ی' کو مستقل جزو کے بجائے ادغام کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔ چنانچہ فرماتے ہیں کہ "انھیں سی، اصل میں "اُن ہی سے" ہے۔ لیکن اب نقل کا استعمال اصل سے بہتر سمجھا جاتا ہے[۴]

۴۔ چوتھی چیز انشا کے نزدیک یہ ہے کہ "جس لفظ کے آخر میں 'الف' (یا ہ) ہو اور اُس کے بعد حرف جارّہ فاعلیت مفعولیت اور اضافت کی حالت میں آئیں تو وہ الف (یا ہ) 'یے' سے بدل جائے گا اور یہ تبدیلی دراصل متغیرات میں داخل نہیں[۵]۔"

---

[۲] (گذشتہ سے پیوستہ) بعض قدیم مخطوطات میں "اسے" کی جگہ "ایسے" دیکھا گیا ہے۔ رنگین کی قلمی مثنوی "ایجاد رنگین" (مملوکہ مولانا رحمٰن علی مرحوم ریاست ریواں) میں بھی ہے۔

طول اے رنگین ایسے اب دیجے کیا الغرض اپنا بھی ہے کچھ مدعا

[۳] دریائے لطافت ص ۲۲۷، ۲۲۹۔ [۴] ایضاً ص ۳۰۶۔

[۵] ایضاً ص ۳۰۶۔

اس کی مثال یوں سمجھیے کہ ہم "ایک لڑکا نے" کے بجائے "ایک لڑکے نے" تو لکھتے ہیں لیکن "اس معاملے میں" کے بجائے "اس معاملہ میں" لکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔

۵۔ پانچویں چیز انشا کے یہاں (مفرد اور جمع کے بیان میں) یہ ہے کہ اُردو الفاظ کے آخر میں "ہ" کے بجائے الف ہی ہونا چاہیے۔ مثلاً۔ پیڑا، کیلا، اندرسا، کھیرا، چیتا، پپیہا وغیرہ کو وہ الف سے لکھتے ہیں۔[1]

یہ وہی چیز ہے جس کے متعلق ہم اوپر پڑھ چکے ہیں کہ عالمگیر نے فضائل خاں کی تجویز پر حکم جاری کیا تھا۔ پھر اُسی پر خانِ آرزو کا محاکمہ بھی ہم دیکھ چکے ہیں۔

انشا کے بعد غالب نے املا کے اصولوں پر زور دیا ہے۔ چنانچہ وہ بار بار اپنے شاگردوں اور عقیدتمندوں کو آگاہ کرتے ہیں۔ مثلاً منشی بہاری لال مشتاق کو لکھتے ہیں :۔

"بہ تقلید اُدر انشاء پردازوں کے۔ تمھاری عبارت میں بھی املا کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ میں تم کو جابجا آگاہ کرتا ہوں خدا چاہے تو املا کی غلطی کا ملکہ بالکل زائل ہو جائے۔[2]"

قدر بلگرامی کو بھی لکھتے ہیں کہ :۔

---

[1] دریائے لطافت ص ۳۳۶۔

[2] اُردوئے معلیٰ مبارک علی ص ۳۳۸۔

"صاحب تم نے مثنوی خوب لکھی ہے۔ کہیں املا میں کہیں انشا میں جو اغلاط تھے دور کیے اور ہر اصلاح کی حقیقت اُس کے تحت میں لکھ دی"[۱]

غالب کے بعض اصول یہ تھے۔

۱۔ وہ ذ کو عربی حرف سمجھتے تھے۔ اس لیے فارسی اور ہندی لفظوں میں ث، ح، ص، ض، ط، ظ، ع بھی استعمال نہیں کرتے تھے۔ لیکن "ذ" کو غالب نے معلوم نہیں کس وجہ سے فارسی لفظوں سے خارج کیا۔ جب کہ وہ نذر و آذر (آتش) اور کاغذ میں لکھا جاتا ہے۔ اس حرف کے متعلق صحیح تحقیق ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کی ہے، وہ فرماتے ہیں:۔

"گذشتن، گذاشتن، پذیرفتن یہ سب ذ سے ہیں۔ البتہ گزاردن ز سے صحیح ہے۔ مرزا غالب نے پہلے نادانی سے پھر سخن پروری اور سینہ زوری سے ذال کو فارسی سے خارج کرنے کی کوشش کی، اُردو میں یہ لفظ ز سے لکھیے تو مضائقہ نہیں مگر فارسی میں ذال لکھنا ضروری ہے"[۲]

اس سلسلے میں یہ بھی عرض کر دینا ضروری ہے کہ اُردو

---

[۱] اردوے معلی۔ مبارک علی ص ۱۰۱۴۔ [۲] دیباچہ مکاتیب غالب (عرشی ص ۲۲۳) فارسی میں ذال اور دیکھیے:۔ گر لو نسیم تر ایکے تعویذ پاک دارائے جوان مدار پلید (حدیقہ سنائی مطبع لکھنؤ ص ۱۷۱)

والوں نے خواہ مخواہ بھی ذال کو لکھنا چاہا ہے۔ مثلاً بحرِ زخّار کو بہت سے لوگ ذال سے لکھتے ہیں حالانکہ زے سے صحیح ہے۔ اور "منڈھتا ہوا چڑھا ہوا" کے معنی میں آتا ہے۔ بعض لوگ زکریا کو بھی ذال سے لکھ دیتے ہیں تامل نہیں کرتے، ذات بمعنی "قوم و نژاد" دراصل سنسکرت जाति سے بنا ہے، اُسے بھی ذات (شخصیت) یعنی ذال سے لکھتے ہیں۔ یہی حال آزوقہ کا ہے جسے غلطی سے ذال سے لکھ دیا جاتا ہے۔ ذرّہ بمعنی "تھوڑا اور کم" سے ہم نے ایک لفظ "ذرا" بنا لیا جو معنی، تلفظ اور استعمال میں مختلف ہو گیا۔ اس لیے زے سے لکھنا بہتر ہے۔ حالانکہ غالب سے پہلے رنگین تو اس نئے معنی میں بھی "ذرّہ" لکھتے تھے۔ مثلاً ع

ذرّہ اس تاگے کو تو دینا ہلا[1]

۲۔ اورنگ زیب اور انشاء کی طرح غالب کا اصول یہ تھا، اور صحیح تھا کہ جن لفظوں کی اصل فارسی یا عربی نہیں ہے ان میں مختفی ہ نہیں آسکتی[2]

۳۔ تیسری چیز غالب نے یہ قایم کی کہ فارسی کے لفظ بھی جب اُردو محاورے میں آئیں تو ان کو الف سے لکھنا چاہیے۔ جیسے "او رمزا یہ کہ"، لیکن مزۂ طعام وغیرہ موقعوں پر وہ بے شک مختفی ہ لکھتے تھے[3]

---

[1] رنگین نے "ذرا" بھی دوسرے معنی میں استعمال کیا ہے:

حرص کے دانتوں کو اب مت تیز کر صحبتِ بد سے ذرا پرہیز کر

(حکایت یہودی، ایجاد رنگین، ص مولانا احسن مارہروی۔ (باقی اگلے صفحہ پر)

۴۔ چوتھی چیز جس پر غالب بہت زور دیتے تھے وہ یائے تحتانی
کے متعلق ہے۔ مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں :-

"صاحب دیکھو پھر تم دنگا کرتے ہو۔۔ غلطی میں
جمہور کی پیروی کیا فرض ہے؟ یاد رکھو یائے تحتانی تین
طرح پر ہے۔ (۱) جزو کلمہ۔ ہمائے بر سر مرغاں ازاں شرف دارد
اے سرنامہ نام تو عقل گرہ کشائے را
یہ ساری غزل اور مثل اس کے جہاں یائے
تحتانی ہے، جزو کلمہ ہے۔ اس پر ہمزہ لکھنا عقل کو گالی
دینا ہے۔ (۲) دوسری یائے تحتانی مضاف ہے، صرف
اضافت کا کسرہ ہے ہمزہ وہاں بھی مخل ہے۔ جیسے آسیائے
چرخ، یا آشنائے قدیم۔ توصیفی، اضافی، بیانی،
کسی طرح کا کسرہ ہو ہمزہ نہیں چاہتا۔ فدائے تو شوم،
رہنمائے تو شوم، یہ بھی اسی قبیل سے ہے[۱] (۳) تیسری
دو طرح پر ہے، یائے مصدری اور وہ معروف
ہوگی۔ دوسری طرح توحید و تنکیر، وہ مجہول ہوگی۔
مصدری (کی مثال) آشنائی، یہاں ہمزہ ضرور بلکہ نہ لکھنا

ل (بقیہ حاشیہ) نے رسالہ نصیح الملک سنہ ۱۹۰۵ء میں "ذرا" کی تائید کی ہے۔
۲ۂ رسالہ ہندوستانی جولائی ۱۹۳۸ء۔ ۳ۂ ایضاً۔ اسی طرح عربی لفظ بھی
جب اپنی حقیقت بدل دیں تو انھیں بھی اردو کے مطابق لکھیں۔ چنانچہ طیّار کو
تیار لکھنے کی تاکید کی ہے۔ (خط بنام قدر بلگرامی)

عقل کا قصور، توصیفی (کی مثال) آشنائے یعنی ایک آشنا۔ یہاں جب تک ہمزہ نہ لکھوگے دانا نہ کہاؤگے۔ خستہ، بستہ، خانہ، خانہ وغیرہ ہزار لفظ ہیں کہ اُن کے آگے جب یائے توصیفی آتی ہے تو اُس کی علامت کے واسطے ہمزہ لکھ دیتے ہیں۔ (اسی طرح) ذرہ، گرہ، کلاہ، شاہ ایسے الفاظ کے آگے اگر تحتانی آتی ہے تو ذرہی، گرہی کلاہی، شاہی ... لکھ دیتے ہیں[۱]

اس کے ساتھ یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جو لفظ مختفی ہ پر ختم ہوتے ہیں، اضافت کی حالت میں اُن کے آخر میں ہمزہ لکھتے ہیں۔ یعنی ہمزہ یا تو کسرۂ اضافت کا قایم مقام ہے یا پھر یائے وحدت کا۔ جیسے ع

آمد افسوس کنان مغبچۂ بادہ فروش

ہمزہ ماضی قریب واحد حاضر میں بھی ی کے بجائے ہوتا ہے۔ لیکن عطف کے واؤ سے پہلے اضافت کا ہمزہ نہیں آتا۔ البتہ وحدت یا حاضر (مخاطب) کا ہمزہ آتا ہے۔ جیسے ع

عجیب واقعہ و غریب حادثہ ایست

اور جیسے کوئی کہے "خوش آمدۂ وصفا آوردۂ"[۲]

ان کے علاوہ شبہہ اور جبہہ کو دو ہ کے ساتھ لکھتے تھے۔

---

۱ اردوے معلیٰ ص ۳۷۳، ۳۷۴ - ۲ رسالہ ہندوستانی جولائی ۱۹۳۸ء ص ۲۴۴ -

(خطوطِ غالب مہیش پرشاد نمبر ۹) اور یہی صحیح بھی ہے۔ خط نمبر ۱۳۳ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خرشید بغیر واؤ کے لکھتے تھے۔ البتہ "خور" کو (غالباً التباس کے خوف سے) واؤ کے ساتھ لکھتے تھے۔ جنوں بریلوی کے خط میں پانْو، گانْو، چھانْو میں نون غنہ پہلے اور واؤ بعد میں لکھا ہے۔ لیکن "گھنسیٹنا" کے بجائے "گھسیٹنا" صحیح کہا ہے۔ "ہاتھ" کو وہ "ہات" لکھتے تھے۔ اور "ہاتھی" کو "ہاتی"۔[۱] لیکن خط نمبر ۴۶ (خطوطِ غالب) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "تڑپھنا" کے بجائے "تڑپنا" صحیح سمجھتے تھے۔ خط نمبر ۴۸ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "چاقو" کو "چاک کردن" سے مشتق مان کر "چاکو" لکھتے تھے۔ حال آں کہ چاقو ترکی لفظ ہے۔

ان پابندیوں کے باوجود غالب کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ (۱) معروف و مجہول یے اور واؤ میں کوئی فرق نہیں رکھتے تھے۔ (۲) ہائے مخلوطی کے لیے دوچشمی ہ کی پابندی نہیں تھی۔ (۳) ترکی کی تقلید میں پیش کی حرکت واؤ سے ظاہر کرتے تھے۔ (۴) لکھیے، سمجھیے وغیرہ پر پہلے ہمزہ لکھتے تھے۔ لیکن بعد میں ہمزہ سے ایسی چڑ پیدا ہوئی کہ جہاں اس کی ضرورت تھی وہاں سے بھی علیحدہ کر دیا۔ مثلاً۔ آجائے، لائے، لگ جائے گی آئے ہو، ہوئے وغیرہ افعال پر سے ہمزہ قلم زد کر دیا۔[۲]

---

[۱] رسالہ اُردو ج ۸ ص ۳۳۸ کے سامنے والا عکس۔ غالب نے "بھوکا" اور "دونوں" لکھا ہے۔ دیباچہ مکاتیبِ غالب ص ۲۲۹۔ [۲] دیباچہ مکاتیبِ غالب ص ۲۲۸۔ غالب کی املا کی مزید خامیاں اسی دیباچہ میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

ان بزرگوں کے بعد اور اب سے ۴۶ سال پہلے یعنی مئی ۱۹۰۵ء کے رسالہ فصیح الملک میں مولانا احسن مارہروی نے املا پر بہت زور دیا۔ اور اُس زمانے تک جو اصول قایم ہو چکے تھے اُن پر بڑی پابندی کے ساتھ عمل شروع کیا۔ انھوں نے خصوصاً ان باتوں پر زور دیا:۔

۱۔ ہی کو جب ضمیر کا آخری جزو بنایا جائے تو "وہ ہی" اور "یہ ہی" کے بجائے "وہی" اور "یہی" لکھا جائے۔ لیکن مولانا احسن نے "تمھیں" "انھیں" اور "ہمیں" اشباعی الف نیچے لکھ کر تمھیں، انھیں اور ہمیں (بجائے تمھی، انھی کے) لکھنا پسند کیا ہے۔ اسی طرح وہ "یہیں" کے بجائے "یہیں" نثر و نظم دونوں میں لکھتے تھے[1]

۲۔ دیکھیے، دیجیے، اس لیے وغیرہ میں یے سے پہلے ہمزہ نہ لکھا جائے۔

۳۔ ہندی الاصل الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی نہ ہو، بلکہ الف ہو۔ جیسے پتّا۔ بھروسا، سامنا، دھوکا، کلیجا، مہینا، ٹھیکا وغیرہ۔ اسی طرح حلوا[2]، معمّا، تمغا، چلیپا، ناشتا وغیرہ میں خواہ مخواہ ہ نہ لکھی جائے۔

---

[1] غالباً حرف جلالؔ لکھنوی نے "میں ہی" کے بجائے "میں" لکھا۔ ۔ جلایا کیے وہ شب وصل میں میں رات بھر شمع محفل رہا

[2] کراچی کے حلوا فروش "حلوہ" لکھتے ہیں۔ اُن کی تقلید پڑھے لکھے لوگ بھی کرنے لگے ہیں۔

۴۔ جس لفظ کے آخر میں ہ آئے، تو فاعلیت، مفعولیت اور اضافت کی حالت میں اسے یے سے لکھا جائے۔ جیسے "کسی زمانے میں" اسی طرح حالتِ ترکیبی یعنی اضافت و عطف میں بھی عربی و فارسی الفاظ اسی طرح لکھے جائیں جس طرح بولے جاتے ہیں۔ مثلاً "لب و لہجے میں" "مقدمے بازی میں" وغیرہ۔

۵۔ مولانا احسن اسی رسالہ میں لکھتے ہیں کہ :۔

"یاے معروف مجہول کا لحاظ تو عام طور پر کیا جاتا ہے مگر یاے ماقبل مفتوح کی کتابت کوئی خاص نہیں۔ اُس کے لیے نصف دائرہ مناسب ہے۔ جیسے، مے شے۔ وغیرہ"

۶۔ نون کے متعلق لکھتے ہیں کہ :۔

"نون کا تلفظ اُردو میں دو طرح ہے۔ جو نون آخر لفظ میں ظاہر کر کے پڑھا جائے وہ نقطے دار ہوگا۔ جیسے جان، تان۔ اور جو اس طرح ظاہر نہ ہو اُس میں نقطہ نہ ہوگا۔ جیسے یہاں، کہاں۔ درمیان لفظ میں اگر نون بالاظہار ہو تو اُس پر معمولاً صرف نقطہ ہوگا۔ جیسے تنکا۔ اور اگر باعلان نہ ہو تو اُس پر نقطہ کے بجائے یہ نشان (٧) الٹا جزم ہوگا۔ جیسے تانبا۔

اسی طرح ہائے مخلوط کے متعلق لکھتے ہیں کہ وہ :۔

"ہمارے نزدیک صرف وہی ہے جو ہجّوں میں اپنے

اوّل و آخر حروف سے ملے۔ جیسے بھی، بھان، اس کی کتابت دوچشمی ھ سے ہوگی، باقی ہر لفظ میں ایک ایک شوشے سے لکھی جائے گی۔ جیسے کہیں، جگہ، ہو، وغیرہ"

۷۔ اسی رسالے میں مولانا لکھتے ہیں کہ :۔

"جو الفاظ الگ لکھے جاتے ہیں اجنبی نہیں معلوم ہوتے اور جن کی ترکیب بھی جداگانہ ہے اکثر جُدا جُدا لکھے جائیں گے۔ جیسے آئیں گے، ہوں گے، جس کی، آپس میں، غرض کہ، بل کہ، کیوں کہ، علاحدہ، حالآں کہ چناں چہ، چوں کہ، کون سی، اس واسطے کہ، دل چسپ، دل کش، ہم سر، کم یاب، دست یاب، خوب صورت وغیرہ"۔

ان کے علاوہ مولانا احسن مارہروی مرحوم نے رسالۂ فصیح الملک (اگست ۱۹۰۵ء) اور تاریخ نثر اُردو (صفحہ ۳۵۶۔ ۳۵۹) میں بہت سے الفاظ کی صحت پر زور دیا ہے۔ وہ "دائم المرض" نہیں بلکہ "دائمِ المرض" "روحِ رواں" نہیں بلکہ "روح و رواں" لکھتے تھے۔ اہلِ دہلی کی طرح ایجاد کو مذکر اور طرز کو مؤنث لکھتے تھے، اژدحام کو ازدحام۔ فی زمانہ کو فی زماننا، سیکڑوں کو سیکڑوں، جھونٹ، کو جھوٹ، سونچ کو سوچ، پرواہ کو پروا "روپئے" کو "رُپے" "عشق عشق" اور عبیر دونوں کو الف سے اور خود "دونوں" کو آخر نونِ غنہ سے لکھتے تھے۔ عربی تے پر صرف تنوین لکھنے پر زور دیتے تھے۔ مثلاً فطرۃً، قدرۃً، ضرورۃً،

مقابلتہً، نسبتہً وغیرہ، لیکن یتیم کے ساتھ یسیر (بمعنی قلیل) اور دجیہ کے ساتھ شکیل (مترادف) کو غلط سمجھتے تھے۔ غالب کی طرح وہ بھی گزشتن، گزر وغیرہ کو زے سے لکھتے تھے۔ لوٹنا کی جگہ پلٹنا، ناراضگی کی بہ نسبت ناراضی اور جاکے، کھاکے وغیرہ کی جگہ جاکر، کھاکر کو فصیح سمجھتے تھے۔

ان کے بعد فنِ املا کے امام ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے بار بار اس کی اصلاح و ترمیم پر زور دیا ہے۔ رسالہ "اُردو" (اکتوبر سنہ ۱۹۲۳ء) رسالہ "ہندستانی" (جنوری سنہ ۱۹۳۱ء جولائی سنہ ۱۹۳۸ء) وغیرہ میں وقتاً فوقتاً اپنے بلند پایہ مضامین لکھے ہیں۔ پھر یہی اصول اخبار "ہماری زبان" (یکم اگست سنہ ۱۹۴۱ء) اور رسالہ "اُردو"، (جنوری سنہ ۱۹۴۴ء) میں شائع ہوئے ہیں جو انجمنِ ترقیِ اُردو نے اختیار کیے ہیں۔

خلاصہ شروع میں خطِ نسخ کا رواج زیادہ تھا، اسی لیے پشتو سندھی اور پنجابی آج بھی نسخ میں لکھی جاتی ہیں۔

سنہ ۸۲۵ھ کی تصنیف کی ہوئی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ (جس کا سالِ کتابت معلوم نہیں) نسخ میں ہے۔

۸۔ گیارہویں صدی ہجری کے اکثر مخطوطات نسخ میں ملتے ہیں۔ پھر سنہ ۱۱۱۱ھ کا لکھا ہوا وفات نامہ (حضور اکرم صلّی اللہ علیہ وسلّم) بھی پاکیزہ نسخ میں ہے۔ اس کے بعد رحمت اللہ گجراتی کے رسالے بھی نسخ میں ملتے ہیں اور غالباً اسی صدی کے آخر کا ایک مخطوطہ فالِ وجودی بھی نسخ میں ہے۔ وہ اس طرح

شروع ہوتا ہے :۔

" اوّل چاهیی که بوجی که انسان کی جسم
میں شمس و قمر کس کون کهتی هیں، بوجناکه
جمنی (داہنے) سوراخ کون شمس کهتی هیں
اور ڈابی (بائیں) سوراخ کون قمر کهتی هیں،
جب حرارت غالب هووی تب شمس کون بند
کری، روئی سیں اور سردی غالب هووی
تب قمر کون بند کری اور کبی همیشه دن کون
شمس بند کری، اور رات کون قمر "

لیکن شمالی ہند اور دکن میں یہ مخطوطات دسویں اور گیارہویں صدی ہجری سے ضرور نستعلیق میں پائے جاتے ہیں[1]۔

گ کے لیے نویں صدی ہجری میں کاف عربی کے نیچے تین نقطے لکھے جاتے تھے[2]۔

۱۰۹۶ھ کی لکھی ہوئی ایک بیاض میں گ کے لیے ایک مرکز ہے، اور اس پر ۷ کا ہندسہ ہے۔ ۱۱۰۴ھ کی لکھی ہوئی بیاض میں گ پر ایک مرکز ہے۔ اور کبھی کبھی ایک پیش بھی ہے، اسی بیاض میں ٹ پر چھوٹا "ط" بھی ملتا ہے اور کہیں کہیں اُس

---

[1] پروفیسر شیرانی مرحوم نے لکھا ہے (مقدمہ پنجاب میں اُردو) کہ عالمگیر کے بعد شمالی ہند میں نستعلیق رائج ہوا۔

[2] شیرانی مرحوم نے لکھا ہے کہ بعد میں گاف کے لیے تین نقطے اُوپر لگائے جانے (پنجاب میں اُردو مقدمہ)

کے نیچے دو نقطے بھی ہیں۔[1]

دسویں صدی ہجری کے ایک مخطوطے میں مشدد حروف کو دوبار لکھا گیا ہے۔ اسی طرح الف ممدودہ کو دو الف کی شکل میں لکھا جاتا تھا۔ اور الف مدّہ کے لیے زبر اور مد دونوں ہوتے تھے۔ گیارہویں صدی ہجری میں ٹ کے لیے ط کے علاوہ چار نقطے بھی ایک بیاض میں ملتے ہیں۔ اور ڈ کے لیے دال پر ایک زبر، اسی بیاض میں مخلوطی ھ اکثر نظر آتی ہے۔ اور جزم کو عموماً گول دائرہ کی طرح لکھا ہے۔ لیکن جہاں ماقبل حرف مفتوح یا مجہول ہے تو وہاں الٹا جزم مثل ہلال کے ہے۔ اسی مخطوطے میں یائے معروف کے لیے حرف مکسور کے نیچے چھوٹا الف ملتا ہے۔ شیرانی مرحوم نے لکھا ہے کہ:۔

> "ٹ، ڈ، ڑ پر پہلے تین تین نقاط، بعد میں چار چار نقاط لگائے جانے لگے۔ اور گجرات میں بارہویں صدی ہجری کی ابتداء میں ان پر ضرب کی علامت × لگائی جاتی تھی۔[2]

تین نقطوں والے ڑ کی مثال ہم کو بارہویں صدی ہجری کے ایک مخطوطے میں بھی ملی ہے۔ جو لوائح جامی کی شرح ہے اور

۱۔ ۱۱۷۰ھ میں تاریخ غریبی لکھی گئی۔ اس میں ٹ کے اوپر چار نقطے ہیں۔ لیکن ڈ، ڑ کے نیچے تین نقطے ہیں۔

۲۔ پنجاب میں اردو، مقدمہ۔

اسی صدی کے ترجمۂ گلستان میں ڈ پر چار نقطے ملتے ہیں ۔ اسی صدی کے ایک مخطوطے میں ڈ کے لیے دال پر دو نقطے اور اس پر ڈیش ہے ۔ یہی چیز ہم کو اٹھارہویں صدی عیسوی کے آخر کے نستعلیق ٹائپ میں ملتی ہے ۔

اسی صدی میں رحمت اللہ گجراتی کے نسخوں میں کہیں کہیں یائے ساکن کے قبل اگر زبر ہے تو اُس یا کو نصف دائرہ دیا گیا ہے پھر اورنگ زیب کے فرمان کے بموجب وہ ہندی الفاظ جو فارسی کی تقلید میں مختفی ہ پر ختم کیے جاتے ہیں۔ الف سے لکھے جانے لگے۔ اور اٹھارہویں صدی عیسوی کے آخر میں جب نستعلیق ٹائپ شروع ہوا تو بہت کچھ ترقی یافتہ املا کا رواج ہونے لگا۔ ان کے بعد انشا اور غالب وغیرہ نے جو اصلاحیں اور تجویزیں اس فن سے متعلق پیش کی تھیں وہ سب اوپر آ چکی ہیں ۔ اب ہمارے اساتذہ کا فرض ہے کہ زبان کی یکرنگی کو قائم رکھنے کے لیے اپنے اسلاف کی کوششوں پر نظر رکھتے ہوئے آسان اور بہتر اصول اختیار کریں تاکہ مبتدی بھی کوئی دقت محسوس نہ کرے ۔

نکاتِ احسن[1]

موجودہ دور کے فضلاء، ادباء اور شعراء بلکہ اونچے درجے کے طلبہ میں بھی بہت کم ایسے ہوں گے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ حضرت احسن مارہروی سے واقف نہ ہوں۔ جلوہ داغ، یادگار داغ، انشائے داغ، لالہ سری رام کا خمخانۂ جاوید، ریاض سخن، (ریاض خلیل) بیخ المک، فصیح اللغات، کارنامۂ عمر، کلیاتِ ولی، تاریخ نثر اردو، (نمونۂ منثورات) کسوف الشمسین، اردو لشکر وغیرہ متعدد ادبی صحیفے ہیں جو اُردو کی رہتی دنیا تک رہیں گے۔ اور اُن کی یاد تازہ کریں گے۔ ان کے علاوہ اُردو قواعد، عروض، املاء صحت زبان و بیانِ انشاء پردازی و شاعری میں بھی اُن کی خدمات ارباب ذوق سے پوشیدہ نہیں۔ علیگڑھ میگزین کے احسن نمبر اور "آج کل" (دہلی) ۱۵ اگست سنہ ۱۹۴۷ء وغیرہ مختلف رسالوں میں

---

[1] رسالہ "احسن" رام پور۔ بابت جنوری سنہ ۱۹۴۹ء حضرت صفیر احسنی نے مولانا احسن مارہروی کے مکاتیب کا ایک مجموعہ تیار کیا ہے۔ یہ مضمون اسی مجموعہ کے مطالعہ سے تیار کیا گیا ہے۔

مرحوم کے متعلق بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ آج ہم اُن کے کچھ ایسے ادبی نکات پیش کرنا چاہتے ہیں جو کہنے کو تو موٹی موٹی باتیں ہیں لیکن اپنی افادیت میں بہت اہم ہیں۔ اور جو ایک دو دن میں نہیں بلکہ بہت مدت تک اُن جیسے اساتذہ کی خدمت میں رہ کر ہی حاصل ہوا کرتی ہیں۔ ان ادبی نکات کو ہم اپنی سہولت کے لیے تقسیم کیے لیتے ہیں اور پہلے زبان کے متعلق عرض کرنا چاہتے ہیں۔

زبان

(۱) جناب اختر بریلوی کو لکھتے ہیں کہ: لوٹنا (پلٹنے کی جگہ) گنواری بولی ہے۔ اس لیے یہ مصرع

ایسا گیا کہ لوٹ کے لی ہی خبر نہیں

اس طرح ہوگا:- ع ایسا گیا کہ اُس نے پلٹ کر نہ لی خبر

پھر لکھتے ہیں کہ:-

(۲) تنہا دیدہ لکھنا اُردو میں فصیح نہیں۔ اسی طرح بغیر ترکیب کے گوش لکھنا مذاقِ صحیح کے خلاف ہے۔

(خط بنام رازؔ سہسوانی)

(۳) دلّی والے تیوَری بروزن رہبری بولتے ہیں۔ جیسے:-

ع سنتا ہوں تیوری ہی کسی کی چڑھی ہوئی۔ مگر

میں "اب اس کو (یعنی تیوری بروزن نوری) بھی جائز سمجھتا ہوں"

(اصلاح اخترؔ)

اسی طرح دیوتا ہندی لفظ ہے۔ بروزن فعلن بھی صحیح ہے اور بروزن فاع لن بھی۔ (خط بنام ابرؔ احسنی)

(۴) "مزے دار" مستند شعراء کے یہاں غیر مستند ہے مگر اُردو

بول چال میں ہے اس لیے میں جائز سمجھتا ہوں"۔ (اصلاح اختر)

(۵) "خلط ملط ہونا بولتے ہیں اور ربط ضبط بڑھانا صحیح ہے"۔ (اصلاح اختر)

(۶) "بغیر ترکیب جب جاں لکھو تو نون کا اعلان کرو۔ ہاں ترکیب فارسی میں اخفائے نون ضروری ہے"۔ (اصلاح اختر) جناب ابر احسنی کو لکھتے ہیں کہ:- "جبیں، آستیں، آسماں، جہاں، گریباں سب بقاعدہ فارسی مضاف الیہ یا معطوف ہوں گے تو بالاخفا پڑھے جائیں گے۔ اور فغاں کسی حالت میں بھی بہ اظہارِ نون نہیں۔ مذکرہ بالا الفاظ کو اگر مرکب نہ کیا جائے تو بحالتِ اِفراد بھی بالاخفا کہہ سکتے ہیں......"

(۷) بے کلی فصیح نہیں خصوصاً اس لیے کہ یہ عورتوں کا اندرونی مرض ہے۔ جو پہلوئے ذم رکھتا ہے۔ (اصلاح اختر)

(۸) خدا مست (بمعنی مست مولا) اچھی ترکیب نہیں۔ (اصلاح اختر)

(۹) کیسے (بمعنی کیونکر) داغ اور امیر نہیں لکھتے۔ میں بھی نہیں لکھتا۔ مگر اب اکثر لکھنے لگے ہیں۔ لہٰذا بخیال توسیع زبان رہنے دیا۔ (اصلاح اختر)

مطلب یہ ہے کہ ناسخ وغیرہ متوسطین تک کیسے بمعنی کیونکر لکھتے تھے۔ لیکن متاخرین نے اس معنی میں ترک کر دیا تھا۔

(۱۰) اختر بریلوی کو حضرت احسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ ناراضگی بھی صحیح ہے۔ حال آں کہ "ناراض" سے "ناراضی" ہی لفظ بن سکتا ہے۔ "ناراضگی" نہیں بن سکتا۔ لیکن عموماً رائج ہے اس لیے

صحیح بلکہ فصیح بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح اب "ادائگی" بنا لیا گیا ہے۔ سرسید اس کی جگہ صرف ادا بولتے تھے جیسا کہ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں۔ "جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعہ سے کوشش کی مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا"۔

(۱۱) پیرہن کے لیے پارہ پارہ ہونا (بجائے ٹکڑے ٹکڑے ہونا) فصیح ہے۔ (اصلاح منظر)

(۱۲) زلف کے لیے "ترتیب دینا" اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ (اصلاح صغیر)

(۱۳) شب فرقت میں فصیح نہیں۔ صرف شب فرقت فصیح ہے"۔ (اصلاح منظر)

(۱۴) تم ہی کے بجائے تمھیں فصیح ہے۔ (اصلاح ابر)

(۱۵) آؤ اشارہ مخاطب بعید کو اور آئیے مخاطب قریب کو چاہیے۔ (اصلاح ابر)

(۱۶) دھو کے، پا کے وغیرہ بجائے دھو کر، پا کر لکھنؤ کا ایجاد ہے۔ دلّی والے اس کو فصیح نہیں سمجھتے۔ (اصلاح راز)

(۱۷) عبداللطیف اعظمی کو لکھتے ہیں۔ منحصر کو منصّر اور فصیل کو سفیل بولنے والے جہلا اور بازاری لوگ ہیں۔ اور اسی زمرے میں وہ حرف شناس آجاتے ہیں جنھیں فن سے آگاہی نہیں۔ اور ادبی حیثیت نہیں رکھتے۔ ان کو عوام کہا جائے گا نہ عام۔ میرے نزدیک "غلط العام فصیح"، سے وہ اہلِ علم مراد ہیں جو

مستند اور معتبر ہیں۔ اور وہ لوگ جو بوجہ ناواقفیت یا عدم توجہی فن تحقیق سے نابلد ہیں اُن کو عوام میں شامل کرنا چاہیے اور اُن کے لیے "غلط العام فصیحٌ" کے ساتھ یہ فقرہ بڑھانا چاہیے۔ "غلطُ العوامِ قبیحٌ"۔

(۱۸) محمد ریاض حسن خیالؔ شاگرد داغؔ کو "چل کا رے" کے متعلق لکھتے ہیں کہ اس کے معنی "چل دُور ہو، دھتکارے" ہیں۔ اور وہ غزل (جس میں یہ لفظ ہے) میری موجودگی میں (حضرتِ داغؔ نے) فرمائی تھی۔ اور میں نے اُسی وقت اس لفظ کو سن کر اجنبیت کا اظہار کیا تھا۔ مگر بوثوق کہا گیا کہ یہ دلی کی زبان ہے اور ہم بولتے ہیں۔ لیکن یہ یقینی ہے کہ عورتوں کی زبان ہے۔ اور عام استعمال نہیں۔ بہرحال ہمارے لیے سند ہے دو ایک لفظ اور بھی اُن کے استعمال میں تھے۔ اگر سوانح کی تکمیل ہوگئی تو انشاء اللہ ایسے الفاظ کے متعلق عرض کیا جائے گا

(۱۹) بات کرنا اور کرنی کا فرق یاد رکھو۔ جب کسی مذکر لفظ کے بعد فعل آئے تو مذکر۔ اور جب مؤنث لفظ ہو تو اس کا فعل مؤنث چاہیے۔ جیسے روٹی کھانی، جان دینی وغیرہ یہ زبان دہلی کی خصوصیت ہے۔ بات کرنا، روٹی کھانا، لکھنؤ کا روزمرّہ ہے۔ اب اگرچہ وسعتِ زبان کے خیال سے دونوں روزمرّے خلط ملط ہوگئے ہیں۔ اس لیے عام طور سے اس کا لحاظ اٹھ گیا ہے۔ یہ بطور آگاہی لکھ دی ورنہ میں بات کرنا غلط نہیں سمجھتا"۔ (خط بنام سید احسن صاحب)

(۲۰) "کیفیت کی دوسری یاے تحتانی مشدد بھی جائز ہے۔
اور بہ تخفیف بھی"۔ (خط بنام ابرؔ احسنی)

(۲۱) "پرواؔ فارسی لفظ ہے اور اس میں ہ نہیں ہے"۔
(خط بنام ابرؔ احسنی)

(۲۲) "ہنود کی جگہ اہلِ ہنود غلط ہے۔ صرف ہنود صحیح ہے۔
جیسے مسلم، نہ اہلِ مسلم"۔ (خط بنام ابرؔ احسنی)

(۲۳) "سخن بفتح ثانی اور بضم ثانی دونوں صحیح و مستعمل ہیں۔
(خط بنام اخترؔ بریلوی)

(۲۴) "افیون اور افیم دونوں صحیح ہیں۔ ایک فارسی اور دوسرا اُردو، فجرؔ بسکون اوسط ہے۔ مگر ولی اور اُن کے معاصرین و متعاقبین شعراء ابتداءً بول چال کے مطابق لکھ جاتے ہیں"۔ (خط بنام اخترؔ بریلوی)

(۲۵) "ٹھنڈی گرمیاں تو اُردو محاورہ ہے جس کے معنی بے مزہ شوخیوں کے ہیں۔ ٹھنڈی آنچ میں نے نہیں سنا۔ (خط بنام صفیرؔ احسنی)

(۲۶) "قفلی ہر معنی میں صحیح ہے۔ یعنی قاف کے بعد ف ہونی چاہیے۔ یعنی قاف کے بعد ل، یہ بازاری اور جہلاء کا تلفظ ہے۔ جیسے یہ لوگ فصیل کو سفیل بولتے ہیں۔ یہ زبان نہ صحیح اور نہ مستند، اور نہ اسے اُردو زبان کا لفظ کہا جائے گا"۔
(خط بنام صفیرؔ احسنی)

(۲۷) "اُردو میں اسرار بحالت واحد بھی مستعمل ہے۔ جیسے اس میں کیا اسرار ہے"۔ (خط بنام صفیرؔ احسنی)

(۲۸) "مِسَل Missal انگریزی لفظ ہے اور وہ ایک کتاب ہوتی ہے جو گرجوں میں رہتی ہے۔ اور اس کا رواج قدیم ہے۔ ثؔ سے لکھنا صحیح نہیں۔ اسی طرح سمّن ...." (خط بنام صغیر احسنی)

(۲۹) "دائم اور مریض دونوں اسم فاعل ہیں۔ ان دونوں کا بقاعدۂ عربی (بہ ادخال الف لام) استعمال صحیح نہیں۔ دائم المرض، دائم الحبس، دائم الخمر صحیح ہے۔ ورنہ دونوں اسم فاعل اس طرح مرکب نہیں ہو سکتے۔" (خط بنام صغیر احسنی)

(۳۰) غالب کی طرح (یادگارِ غالب) مولانا احسن بھی ذال کو عربی سمجھ کر فرماتے ہیں کہ "ذال فارسی لفظ نہیں۔ لہٰذا گزارش گزار وغیرہ کو زے سے لکھو، یہی میں لکھتا ہوں۔" (خط بنام صغیر احسنی) لیکن ذال دراصل قدیم فارسی میں بھی ہے — جیسے کاغذ فارسی لفظ ہے۔

(۳۱) عربی میں طیّارہ اور تیّارہ دونوں صحیح ہیں۔ میرے نزدیک طیّارہ اگر اپنے اصلی معنی (طائر) میں نہ بولا جائے تو تےؔ سے لکھنا چاہیے۔" (خط بنام صغیر احسنی)

(۳۲) صنائع، بدائع، جائز، فائز، حائل، سائل۔ صنائع میں دراصل یٔ ہے۔ ہمزہ کوئی مستقل حرف نہیں۔ صرف تلفظ کے لیے ہمزہ لکھ دیا جاتا ہے۔ تاریخ میں اس کے عدد نہیں لیے جاتے۔ اور گھائل اردو کا لفظ ہے۔ محققین اس پر ہمزہ نہیں لکھتے اور قاتل وغیرہ کا قافیہ نہیں کرتے۔ بلکہ اڑیل، کھڑیل کی طرح یل کو حرفِ نسبت سمجھتے ہیں۔" (خط بنام صغیر احسنی)

(۳۳) "ملزَم ...... از روئے قواعد و لُغت بفتحہ زائے معجمہ چاہیے۔ مگر عام بول چال میں مجرم کا ہم وزن و ہم معنی ہے۔ میرے نزدیک توسیع اُردو کے خیال سے یہ استعمال جائز ہے۔"

(۳۴) حفظِ ماتقدّم[1] دال مشدّد و مفتوح صحیح ہے۔

(۳۵) نَظر کی جمع (نظریں) بسکون ظ فصیح ہے۔ حرکت بسکون رائے مہملہ بھی صحیح ہے۔

(۳۶) "سَدا کا لفظ قطعاً متروک نہیں۔ ورنہ سدا سہاگن، سدا بہار جیسے الفاظ متروک ہوجائیں گے۔ جو یقیناً نہیں۔ حادثہ کی جمع حوادث ہے۔ جمع الجمع حوادثات محتاط نہیں لکھتے۔"

(خط بنام اعجاز صدیقی)

اب عام اغلاط کے متعلق حضرت احسن کا قول دیکھیے۔

"آج کل مَع کے بجائے بمعہ، موقع کے بجائے موقعہ لکھتے ہیں۔ یہ غلط ہے۔ اسی طرح "نہ یہ کام کیا نہ ہی وہ"۔ اس جملہ میں ہی کی ضرورت نہیں ہے۔ چند ایک میں ایک نہ لکھیں۔ اژدحام کو ازدحام لکھیں۔ فی زمانہ نہیں فی زمانناً چاہیے۔ سینکڑوں، جھونٹے، سونچ میں نون نہیں چاہیے۔ لاابالی میں الف کی جگہ واؤ غلط ہے۔ فطرۃً، قدرۃً، ضرورۃً، دفعۃً، مقابلۃً، نسبۃً معنیً وغیرہ کے آخر میں الف نہیں چاہیے۔ تینوں، چاروں وغیرہ کے آخر میں نون لکھتے ہیں۔ لیکن بعض لوگ دونوں کے

---

[1] اُردو میں رائج ہے گو کہ "تقدم بالحفظ" بہتر ہوتا۔

آخر میں نون نہیں لکھتے۔ لکھنا چاہیے۔ بعض لوگ قرآن پاک کی عبارت یتیماً وَّ اسیراً سے اُردو میں یتیم و یسیر لکھنے لگے ہیں۔ یسیر کو یتیم کا مترادف سمجھنا غلط ہے۔ یسیر کے معنی قلیل کے ہیں۔ اسی طرح وجیہہ کا مترادف شکیل نہیں ہے۔ (ماخوذ از رسالہ فصیح الملک اگست سنہ ۱۹۰۵ء)

اب کچھ ایسے الفاظ بھی دیکھیے جن کی تذکیر و تانیث حضرت احسن نے بڑی خوبی کے ساتھ سمجھائی ہے۔ اور لکھنؤ و دہلی کے اختلافات پر مطلق زور نہیں دیا۔

(۱) حضرت داغ کے شاگرد متین مچھلی شہری کو لکھتے ہیں کہ ٹمٹمانا میری سماعت میں بکسر ہر دو تائے ہندی ہے۔ لغت دیکھنے سے بھی دہلی اور لکھنؤ میں یہی استعمال ہوا۔ ممکن ہے کہ پنجاب اور پورب میں بفتح بولتے ہوں"۔

(۲) حضرت اختر نگینوی کو لکھتے ہیں۔ وادی زبان فصحاء پر تو یقیناً مذکر ہے۔ فرہنگ آصفیہ نے بحالت مفرد مؤنث اور وادیِ ایمن کو مذکر لکھا ہے۔ مگر اس کی یہ تحقیق اہلِ نظر کی نگاہیں وقیع نہیں۔ شعرائے لکھنؤ میں متفق علیہ مذکر ہے۔

صبا کا مصرع۔ ع خاک میں مل گیا سب وادیِ ایمن کیسا۔

نوازش شاگرد رند لکھتے ہیں ؎

دل کو کس وقت خیالِ رُخِ روشن نہ ہوا ہم سو وحشت میں جُدا وادیِ ایمن نہ ہوا

میری سماعت اور زبان پر بھی مذکر ہے۔ موجودہ بول چال میں ایجاد (مذکر) اصطلاح (مؤنث) برف (مؤنث) فہم (مذکر) وغیرہ

کی طرح یہ لفظ بھی غلط طریقے سے مستعمل ہے۔

(۲) اختر بریلوی لکھتے ہیں۔ ببوک کو ناسخ نے مؤنث لکھا ہے ؂

دل کو خوش آتی ہیں صحرا کی ببولیں پُرخار
اب کسی سروِ گل اندام سے کچھ کام نہیں

مگر ہماری زبان پر مذکر ہے۔ اور فرہنگ آصفیہ نے بھی مذکر لکھا ہے"...

(۳) "اُفق مذکر ہے۔ نوازش کا مصرع ہے۔

ع اُفقِ چرخ بھی ڈوبا ہوا آتا ہے نظر

تپنگ (بمعنی ہیں) مذکر ہے۔ (خط بنام اختر بریلوی)

(۴) حضرت فضا جالندھری کو لکھتے ہیں۔ ادرک اور کھیل بروزن ہیل دونوں مؤنث ہیں۔ میر کا شعر ہے ؂

کیا کہوں مرچ تھی نہ ادرک تھی
اُس مچھندر ہیں کچھ بھی بھدرک تھی

جس لفظ کی جمع "ین" سے مستعمل ہو وہ لفظ یقیناً مؤنث ہوگا۔ مذکر مفرد کو کبھی "ین" سے نہیں بولا جاتا۔

(۵) نقاب مختلف فیہ ہے۔ میں مؤنث لکھتا ہوں۔ اور اب بکثرت یہی استعمال جاری ہے۔ نشاط بھی مؤنث ہے۔ اور میں مؤنث لکھتا ہوں۔ موجودہ زمانے کے اہل قلم ان پابندیوں کے عادی نہیں، جن کا التزام پرانی لکیر کے فقیر کیا کرتے تھے"۔

(خط بنام صغیر احسنی)

(۶) متاع کو بعض نے مذکر لکھا ہے۔ مگر مستند اور مستعمل مؤنث ہے۔ میں بھی مؤنث لکھتا ہوں۔ بہادر شاہ ظفر کہتے ہیں ؂

بلا غارت گری آئی ہے ظالم تیرے غمزے کو
متاعِ صبر و طاقت سب مری اک پل میں غارت کی

لیکن نسیمؔ نے ایک جگہ لکھا ہے :-

کی گھر ریزی ہمارے آبلوں نے لوٹ کر
تھا متاعِ عمر جو وقفِ بیاباں ہو گیا

(خط بنام صفیرؔ احسنی)

۱۹۲۹ء میں رازؔ چاند پوری کو لکھتے ہیں کہ تقریباً پچیس[۲۵] برس ہوئے کہ انجمن ترقیِ اُردو کے سیکرٹری صاحب نے ایسی جمع کے متعلق بذریعہ خطوط، خاص خاص لوگوں سے مشورت چاہی تھی۔ چنانچہ مجھے بھی اسی خصوص میں لکھنا پڑا۔ اور وہ نجی تحریریں ریاض الاخبار اور مشرق (با دارت حکیم برہم گورکھپوری) کے ذریعہ سے معرضِ بحث میں آئیں۔ اہلِ لکھنؤ یہ فرماتے ہیں کہ جس غیر ذی روح مفرد لفظ کی جمع بقاعدۂ عربی مستعمل ہو وہ بحالتِ جمع مذکر ہونی چاہیے۔ مثلاً کتاب سے کُتُب۔ کیفیت سے کیفیات۔ خدمات۔ اس میں مفرد کے مذکر و مؤنث کا کوئی لحاظ نہ کیا جائے گا۔ مگر اہلِ دہلی کا استعمال اکثر اس کے خلاف ہے۔ میں نے اس وقت بھی عرض کیا تھا کہ اس کے لیے یہ اصول قرار دینا چاہیے کہ بحالتِ انفراد جو لفظ مؤنث ہو اس کی جمع بھی مؤنث ہو۔ اور جو لفظ مفرد مذکر ہو اس کی جمع بھی مذکر ہو۔ اس اصول میں جو آسانی ہے ظاہر ہے۔ ورنہ ان کے قاعدے کے مطابق عورت (خواہ اردو معنی میں سہی) کو عورات کرنے کے بعد مذکر کہیے۔ ممکن ہے اس قاعدۂ کلیہ کے بعد دو چار لفظ ایسے مل جائیں جن کے واحد و جمع میں اختلاف ہو اور زبانوں پر جاری ہوں۔ لیکن اکثر کلیوں میں استثناء ہوتا ہے۔

وہی مانا جائے گا۔ میں وجوہ کو نذکرنہ لکھوں گا۔ اگرچہ اہلِ قلم لکھتے ہیں۔"

اسی طرح حضرت احسنؔ نے فصیح الملک ۱۱ اپریل ۱۹۰۶ء میں بحث کی تھی، کہ خط لکھنا چاہیے۔ کتاب پڑھنی چاہیے۔ کتابیں چاہیں۔ مکانات ڈھونڈنے چاہییں ہی دِلّی والوں کے نزدیک صحیح ہے۔

اِن کے علاوہ حضرت احسنؔ کے کچھ نکات املاء کے متعلق بھی ہیں، جن کی تفصیل علیگڑھ میگزین کے احسنؔ نمبر میں دی جا چکی ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اسی بات سے ہو سکتا ہے کہ انجمن ترقی اردو کی موجودہ املاء میں اکثر و بیشتر اصول حضرت احسنؔ کے نظر آتے ہیں۔ بہرحال اجمالاً عرض کیا جاتا ہے۔

(۱) جب یائے ساکن سے پہلے زبر ہو تو وہ ی نصف دائرے کی بنائی جائے۔ مثلاً۔ ہی، شی، می، نی، طی۔

(۲) نون جب پورا پڑھا جائے تو نقطہ لگایا جائے اگر صرف اخفا ہے تو نقطہ نہ لگایا جائے۔ اور اگر درمیان میں ایسا نون آئے تو اُلٹا جزم لگا دیا جائے۔ مثلاً۔ تانْبا، ہنْسی وغیرہ۔

(۳) ہائے مخلوطی ہمیشہ دوچشمی لکھی جائے۔

(۴) ہندی الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی[۱] لکھنا غلط ہے۔ پتہ، کلیجہ، مہینہ، ٹھیکہ، بھروسہ، وغیرہ کے آخر میں ہ غلط ہے۔ الف چاہیے۔

---

[۱] اس پر اورنگ زیب نے سب سے پہلے توجہ کی تھی۔ پھر انشاؔ نے دریائے لطافت میں بحث کی تھی۔

(۵) حالتِ جارہ، حالتِ اضافت و عطف میں بھی الفاظ اُسی طرح لکھے جائیں جس طرح بولے جاتے ہیں۔ مثلاً اس بارے میں۔ "اس زمانے میں" اس مشاعرے کا ، لب و لہجے، اہلِ زبان، شایانِ شان وغیرہ۔

(۶) مرکب الفاظ کے اجزاء ہمیشہ علیحدہ علیحدہ لکھے جائیں۔ جیسے۔ چوں کہ، چناں چہ، کیوں کہ، حال آں کہ، بل کہ وغیرہ۔ اسی طرح افعال میں اجزاء الگ الگ ہوں۔ جیسے آئیں گے، لکھوں گا، لکھ سکے گا۔ دے دیا ہے وغیرہ۔

(۷) کیجیے، لیجیے، اس لیے وغیرہ میں ہمزہ نہیں لکھتے۔ بل کہ انشا کی طرح دو "ی" لکھتے تھے۔

حضرت اختر نگینوی کو لکھتے ہیں کہ۔ "دیکھیے" کے ۵۹ عدد ٹھیک ہیں۔ تاریخ میں مکتوبی عدد لیے جاتے ہیں۔ دیکھیے میں کھ کے بعد دو یائے تحتانی تلفظاً بھی ہیں اور تحریراً بھی۔ لہٰذا اس کو جائز سمجھیے۔ ناواقف ایک یائے تحتانی سمجھتے ہیں۔ اُن کی غلطی ہے۔

اسی طرح حضرت احسن ذرا کو ذال ہی سے لکھتے تھے۔ اب اس کو زرے سے لکھا جاتا ہے، اس دلیل پر کہ ذرّہ اپنے معنی اور تلفظ میں بدل گیا ہے۔ اسی کے خلاف حضرت احسن نے رسالہ فصیح الملک میں بحث کی تھی۔ اور کچھ عربی الفاظ ایسے بھی پیش کیے تھے جو اپنی اصلی شکل میں اب بھی لکھے جاتے ہیں۔ گو کہ تلفظ اور معنی میں بدل چکے ہیں۔

اسی طرح "ٹھہرنا" کے متعلق لکھتے ہیں کہ اس میں "ٹھ" ہندی

کا (مخلوط ہ) حرف ہے، اسی بناء پر پُرانی زبان میں "ٹھیرنا" یائے تحتانی سے بولتے ہیں اور لکھتے ہیں"۔ (خط بنام اعجاز صدیقی)

ان کے علاوہ فنِ عروض کے متعلق بھی بہت سے نکات حضرت احسن کی تحریروں میں ملتے ہیں جس کو بخوفِ طوالت فی الحال یہاں نہیں لکھا جاتا۔ تاہم مذکورۂ بالا باتیں ایسی ہیں جن کی اہمیت کا اندازہ وہی لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے زبان کی اصلاح پر خصوصیت کے ساتھ توجہ فرمائی ہو۔ اور ایک کامل اُستاد سے عرصۂ دراز تک استفادہ کیا ہو۔

—۰—

فنِ تحقیق [1]

ہماری بہت سی تاریخی کتابیں ایسی بھی ہیں جو حضرت آدم علیہ السلام کے ذکر سے شروع کی جاتی تھیں۔ یعنی حمد و نعت کے بعد تمام انبیاء علیہم السلام کے مختصر حالات ہوا کرتے تھے پھر تمام خلفائے اسلام اور مختلف سلاطین کا ذکر ہوتا تھا اور جب مورّخ اچھی طرح تھک کر چور ہو جاتا تو وہ لشتم پشتم اپنے زمانے کے حالات تک پہنچتا تھا۔ ایسی حالت میں ظاہر ہے کہ وہ اپنے معاصرین کا سرسری جائزہ ہی لے سکتا تھا اور اس کا قلم پھر ہمیشہ کے لیے رک جاتا تھا۔ قریب قریب یہی انداز آج کل کے اکثر تحقیقی مقالات کا ہوتا ہے جن میں اصل موضوع سے متعلق بہت کم مواد ہوتا ہے۔ اور لیکن غیر ضروری مباحث کے لیے کوئی ایک دو نہیں بلکہ متعدد ابواب ہوا کرتے ہیں اور غیر متعلق اقتباسات سے مقالات کا حجم بڑھایا جاتا ہے۔ بعض ادبی مقالات ایسے بھی ہیں کہ ان میں نثر و نظم کی پوری داستان تو موجود ہے لیکن موضوع سے

---

[1] "یہ توسیعی لیکچر" سندھ یونی ورسٹی میں ۷؍ اکتوبر سنہ ۱۹۶۵ء کو پیش کیا گیا۔ اس سے پہلے کل پاکستان اردو تدریس کانفرنس منعقدہ لاہور (دسمبر سنہ ۱۹۶۱ء) میں اجمالاً پیش کیا گیا تھا۔

متعلق صفحات بہت کم ہیں۔ گویا وہ اپنی وسعت اور پہنائی میں داستان امیر حمزہ ضرور ہیں لیکن تحقیق اور جانچ پڑتال سے ان کا بہت کم واسطہ ہے۔ ایسی سرسری "تحقیق" عام ہے اسی طرح ہماری تنقید بھی سرسری اور ہوائی ہوا کرتی ہے۔ یعنی تنقید کا عام انداز یہ ہوتا ہے کہ پہلے کتاب کے موضوع سے متعلق چند جملے تمہید میں کہے جاتے ہیں پھر کتاب کے ابواب کی تفصیل دی جاتی ہے اور اگر زیادہ کرم فرمایا تو یہ بھی کہہ دیا کہ فلاں باب زیادہ اچھا یا زیادہ کمزور ہے۔ پھر اس کتاب کی چند موٹی موٹی خوبیاں یا خامیاں جو سرسری مطالعے ہی سے نظر آجاتی ہیں بیان کر دی جاتی ہیں۔ لیکن اکثر یہ ہوتا ہے کہ خوبیوں کا مختصر تذکرہ کر کے خامیوں کے متعلق فرمایا جاتا ہے کہ:۔ "امید ہے کہ یہ خامیاں آیندہ ایڈیشن میں دور کر دی جائیں گی نیز یہ کتاب بہرحال اچھی ہے اور مصنف کے حسنِ ذوق کی شاہد ہے"

ہماری عملی تنقید کا عام انداز یہی ہے۔ اسی طرح بعض تنقید نگار جب کسی "فرمائشی" تنقید کے لیے مجبور کیے جاتے ہیں تو ان کی ایسی تنقیدیں قدیم تقریظ کی طرح الفاظ کے گورکھ دھندے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ مثلاً انگریزی کے ایک "اردو نقاد" ایک مرتبہ ایک صاحب کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"وہ نظم و نثر دونوں میں کافی (یعنی ناکافی نہیں) شہرت اور مقبولیت حاصل کر چکے ہیں اُن کا انشا پردازی کی طرف رجحان بہت نمایاں ہے اور ان کے طرز میں ایک انفرادیت ہے جو اُن کی دلکش ہستی کی آئینہ دار ہے انھوں نے شاعری کی طرف نثر سے زیادہ توجہ دی ہے اور زیادہ تر ان کا شمار ایسے شاعروں میں ہوتا ہے جو قدیم و جدید کی آمیزش سے ایک نیا رنگ جما چکے ہیں.... ان کے یہاں پرانے اثرات کا وجود لازمی تھا مگر اثرات

سب سے زیادہ ان کی شاعری میں فطرت نمایاں ہے۔ اور اُن کا حساس مزاج ان کی شاعری کو مخصوص طور پر پُر اثر بناتا ہے ...... اُردو ادب پر اُن کے اہم احسانات ہیں[1]"

یہ ایک کہنہ مشق لیکن مروّت کے "زیرِ مشق" نقاد نے ایک ادیب اور پریس دونوں کو خوش کرنے کے لیے تنقید لکھی ہے۔ جو شاید پہلے ہی سے لکھی لکھائی یا چھپی چھپائی رکھی ہوئی تھی اور صرف دستخط کی محتاج تھی بہرحال۔ ع لذیذ بود حکایت دراز تر گفتم

ایسی تنقید اور تحقیق کے ذِکر سے مقصد صرف یہ ہے کہ ہم سمجھ تو سکیں کہ ہم کہاں ہیں۔

تحقیق بظاہر تنقید سے مختلف ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ دونوں فن ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ہم نے اپنی آسانی کے لیے ان دونوں کے درمیان حدِ فاصل قائم کردی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے "تحقیق و تنقید کے مقاماتِ اتّصال" کے سلسلے میں صحیح لکھا ہے کہ :-

> "تاریخی تنقید میں کسی ادیب کے ماحول کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر تاریخ ہی کی طرح بیان کیا جاتا ہے اور یہ انداز سائنسی تنقید کا بھی ہے کیوں کہ ایسی تنقید میں ادب کی پہچان، عقل اور تجربے کے معیار سے ہوا کرتی ہے۔ تاثراتی تنقید میں بھی محض ذاتی ذوق اور انفرادی تجربہ کارفرما نہیں ہوتا بلکہ اس کی راہ میں ایسے ایسے مقامات بھی آجاتے ہیں۔ جہاں اجتماعی

۱؎ رسالہ "فن کار" حیدرآباد۔ جون ۱۹۶۵ء

پسند یا ناپسند کا عمل دخل ہوتا ہے۔ بہرحال تنقید کسی طرح کی ہو۔
اسے تاریخ، عقلیات، اجتماعیات یا نفسیات سے قریب تر
ہونا پڑتا ہے۔ اور جب تنقید کے یہ رشتے قائم ہو جاتے ہیں
تو پھر تحقیق اور تنقید کے درمیان بہت کم تفریق رہ جاتی ہے[1]

اس جائزے کے ساتھ ہی دیکھنا یہ ہے کہ ہم نے کیا کچھ کر لیا ہے
اور اس مقصد کے لیے اب کیا کرنا ضروری ہے۔

اسلامی طرزِ تحقیق

قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں نے علم حدیث کے بارے میں روایت اور درایت کے لیے جو اصول مُنضبط کیے ہیں ان پر جس قدر فخر کیا جائے کم ہے۔ روایت کے بارے میں ان کے حزم و احتیاط کا عالم یہ تھا کہ سیَر و مغازی تو بہت بڑی چیز ہیں وہ عام خلفاء اور سلاطین کے حالات اس وقت تک بیان نہیں کرتے جب تک کہ اُن کے پاس آخری راوی سے لے کر چشم دید گواہ تک تسلسل کے ساتھ روایت موجود نہ ہو۔ یعنی جو واقعہ لیا جائے وہ اس شخص کی زبانی ہو جو خود شریک واقعہ رہا ہو اور اگر وہ خود شریک واقعہ نہیں تھا تو اس واقعہ تک تمام درمیانی راویوں کے نام ترتیب کے ساتھ بیان کیے جائیں۔ اور ساتھ ہی یہ بھی تحقیق کی جائے کہ وہ لوگ کون تھے؟ ان کے مشاغل کیا تھے؟ اُن کا کردار کیسا تھا؟ ان کی سمجھ کیسی تھی؟ ثقہ کہاں تک تھے؟ سطحی الذہن تھے یا نکتہ رس تھے؟ عالم تھے یا جاہل؟ ان تمام جزئی باتوں کا پتا لگانا بعید دشوار تھا۔ لیکن ہزاروں محدثین

---

[1] رسالہ "اردو نامہ" کراچی اپریل تا جون ۱۹۶۱ء

نے اس کام کے لیے اپنی عمریں وقف کردیں۔ اور ان تحقیقات سے
اسماء الرجال کا ایک بے مثل فن ایجاد کیا کہ جس کی بدولت کم از کم ایک
لاکھ شخصیّتوں کے صحیح حالات معلوم ہو سکتے ہیں۔ اگر کسی راوی پر کذب،
تہمت، بدعت، غفلت، ثقات کی مخالفت یا حافظے کی کمزوری وغیرہ
کا الزام ہے تو محدّثین نے بلاتکلّف اس کو مجروح اور اس کی روایت
کو مردود قرار دیا ہے۔ مرفوع، موقوف، قولی و فعلی و تقریری نیز آحاد
متواتر مشہور و عزیز و غریب۔ اسی طرح صحیح و حسن اور مقبول و مردود
وغیرہ کتنی اقسام[1] حدیث ہیں جن کی تقسیم خود اپنی جگہ اس امر کی شاہد ہے کہ

---

[1] حضور انور صلی اللہ علیہ وسلم نے جو کچھ اپنی زبان مبارک سے فرمایا وہ حدیث
قولی ہے۔ جو کچھ خود کیا ہے وہ حدیث فعلی ہے۔ اور جو کچھ آپ کے سامنے ہوا اور آپ نے اسے
منع نہیں فرمایا تو وہ حدیث تقریری ہے۔ جس حدیث کو ہر زمانے میں بکثرت لوگوں نے روایت
کیا ہو کہ احتمال کذب نہ رہا ہو اسے متواتر کہتے ہیں۔ اور آحاد وہ ہیں جن کی روایت
میں اتنی کثرت نہ ہو، پھر آحاد کی تین قسمیں ہیں۔ (۱) مشہور جس کو ہر زمانے میں تین یا
زائد راویوں نے روایت کیا ہو۔ (۲) عزیز جس کو ہر زمانے میں دو راویوں نے
روایت کیا ہو، اور (۳) غریب جس کو کسی زمانے میں ایک ہی راوی نے روایت
کیا ہو۔ آحاد کی وہ روایت جس کے راوی کی سچائی مسلّم ہو وہ مقبول کہلاتی ہے۔ ورنہ مردود
پھر آحاد مقبول میں سے وہ حدیث جس کو پرہیزگار اور خوب یاد رکھنے والوں نے ہر زمانے میں روایت
کیا ہو۔ اور اس میں کوئی عیب پوشیدہ نہ ہو اور معتبر لوگوں کی مخالفت بھی نہ ہو تو اسے صحیح
کہتے ہیں اور اگر ایسی آحاد مقبول جس کے راویوں کا حافظہ کم ہو تو اسے حسن کہتے ہیں
بھی ملحوظ رہے کہ مرفوع وہ حدیث ہے جو حضور انور صلی اللہ علیہ وسلم کا قول یا فعل ہو
اور موقوف وہ حدیث ہے جو کسی صحابی کا قول یا فعل ہو۔

علمائے اسلام کی نظر کس قدر گہری تھی۔ اور ان کا معیارِ تحقیق کس قدر بلند تھا۔ فنِ روایت کے بعد فنِ درایت کا نمبر آتا ہے۔ یعنی ایک حدیث کے تمام راوی ابتدا سے آخر تک ثقہ اور مستند تو ضرور ہیں۔ لیکن ممکن ہے کہ عقلاً اس روایت میں کوئی خامی موجود ہو۔ چنانچہ ایسی روایت بھی غیر معتبر قرار دی جائے گی۔ محدثین نے درایت یعنی عقلی حیثیت سے روایتوں کو پرکھنے کے لیے یہ اصول قائم کیے ہیں۔

۱۔ واقعہ مذکورہ کیا اصولِ عادت کی رو سے ممکن ہے یا نہیں۔؟

۲۔ اس زمانے میں لوگوں کا عام میلان کیا واقعہ کے مخالف تھا یا موافق؟

۳۔ اگر واقعہ کسی حد تک غیر معمولی ہو تو اسی نسبت سے ثبوت کی شہادت زیادہ قوی ہے یا نہیں؟

۴۔ اس امر کی تفتیش ضروری ہو کہ واقعے کے متعلق راوی کے قیاس اور رائے کو کہاں تک دخل حاصل ہو؟

۵۔ راوی نے واقعے کو جس صورت میں ظاہر کیا ہو وہ واقعے کی پوری تصویر ہو یا اس امر کا احتمال ہو کہ راوی اس واقعہ کے ہر پہلو پر نظر نہیں ڈال سکا اور اس کی تمام خصوصیات کا جائزہ نہیں لے سکا۔؟

۶۔ اس امر کا اندازہ لگانا بھی ضروری ہے کہ زمانے کے امتداد اور مختلف راویوں کے طریقۂ ادا نے واقعے میں کیا کیا اور کس کس قسم کے تغیرات پیدا کر دیے ہیں[1]

---

[1] مولانا شبلی نے بھی سیرۃ النبی اور الفاروق کے مقدموں میں روایت کے اُن اصولوں کا ذکر کیا ہے۔ بعض نے لکھا ہے کہ کوئی حدیث عقل مشاہدہ، اصولِ مسلمہ قرآن پاک احادیث صریحہ یا منسوب الیہ کی عادت کے خلاف ہو یا کسی ایسے شخص کی روایت ہو جس سے کسی اور نے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

درایت یعنی عقلی حیثیت سے واقعات کو جانچنے کے یہ اصول اس قدر قوی ہیں کہ راویوں کی صداقت اور دیانت کا پورا پورا اندازہ ہوتا ہے اور ساتھ ہی منافقین کی افترا پردازی کی قلعی بھی کھل جاتی ہے۔ شمع رسالت ﷺ کے ایک لاکھ چوبیس ہزار پروانوں میں سے ساڑھے سات ہزار ایسے ہیں جن کی روایات کتب احادیث میں منقول ہیں۔ اور سب کی سب مستند و معتبر ہیں۔ چنانچہ محدثین نے بے خوف ہو کر بڑے سے بڑے راوی اور روایت کو پرکھا ہے اور حزم و احتیاط کے معاملے میں کسی رُو رعایت کو جگہ نہیں دی۔ امام وکیع رح کا مشہور واقعہ ہے کہ وہ اپنے والد سے جب روایت کرتے ہیں تو اُن کی تائید میں کسی دوسرے راوی کو ضرور ملا لیتے ہیں کیوں کہ اُن کے والد سرکاری خزانچی تھے۔ اسی طرح محدّث مسعودی کا واقعہ ہے کہ ۱۵۴ھ میں امام معاذ بن معاذ رح نے جب اُن کے نسیان کا اندازہ کیا تو فوراً اُن کے حافظے سے متعلق اپنی بے اعتباری ظاہر کر دی[1]۔ لیکن یہ حالات دیر تک ایک آہنگ پر قائم نہ رہ سکے اور خیر القرون قرنی ثم الذین یلونہم ثم الذین یلونہم کے مصداق معاشرے کے صدقِ حال و مقال میں فرق آ گیا۔ چنانچہ علامہ ابنِ خلدون (۸۰۸ھ) نے فلسفۂ تاریخ[2] پر بحث کرنی چاہی

(حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ) روایت نہیں کی۔ یا جس روایت میں راوی کی ذاتی رائے شامل ہو جس کے سمجھنے میں راوی سے غلطی کا احتمال ہے تو ایسی روایت پایۂ اعتبار سے ساقط سمجھی جائے گی۔

[1] خطبات مدراس از مولانا سلیمان ندوی۔ مضمون "تاریخیت"۔

[2] مقدمہ ابنِ خلدون۔

تو انہیں یہ اعتراف کرنا پڑا کہ واقعات کی تصویر کشی میں غلطیوں کا رجحان پایا جاتا ہے۔ کیوں کہ انسان طبعاً اپنی رائے سے مطابقت رکھنے والی چیزوں کو بغیر چھان بین کے بھی قبول کر لیتا ہے۔ اور خبر پہنچانے والوں کی روایات کو حالات کے تقاضے کے مطابق جانچنے کی کوشش نہیں کرتا کہ فلاں حالات کے تحت ایسا واقعہ رونما ہو سکتا تھا یا نہیں۔ اصولِ عادت، قواعدِ سیاست، طبیعتِ تمدّن اور اجتماعِ انسانی کے حالات پر نظر رکھنی بہر حال ضروری ہے۔ کیوں کہ انسان کے زمان و مکان کا واسطہ انھی چیزوں سے ہوتا ہے اور ان کے بغیر کوئی تاریخ تاریخ نہیں ہو سکتی۔

مغربی فکرِ تحقیق

مسلمانوں کے اصولِ تحقیق اوپر آچکے ہیں قریب قریب یہی اصول اب مغرب کی کتابوں میں بھی بیان ہونے لگے ہیں CARTER V. GOOD کی مشہور کتاب THE METHODOLOGY OF MODERN RESEARCH میں جو اصول بیان کیے گئے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے۔[1]

"کسی واقعہ کو پرکھنے کے لیے خارجی اور داخلی شہادتوں کی ضرورت ہوا کرتی ہے۔ مواد کہاں سے حاصل ہوا؟ راوی کون تھا؟ اس کے ذاتی حالات یعنی مزاج، مذاق، کردار اور گفتار کی نوعیت کیا تھی؟ اس کا تعلق ان واقعات سے کیا تھا؟ واقعہ نگاری کی نوعیت کیا ہے؟ پھر اس خاص

---

[1] ایڈیشن سنہ ۱۹۴۱ء صفحہ ۲۵۷ - ۲۵۹

واقعے کے کتنے عرصہ کے بعد راوی نے اسے نقل کیا؟ وہ روایت محض حافظے کی بنا پر بیان کی گئی ہے یا کسی اور راوی نے بھی اس کی تصدیق کی ہے؟ اصل واقعہ کتنا ہے اور تحریف یا اضافہ

یہ اصول CARTER V. GOOD نے فراہم کیے ہوں یا DR. HOLLIS [۲] نے جمع کر لیے ہوں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ سب کے سب اور قطعی طور پر مسلمانوں کے اصولِ حدیث سے ماخوذ ہیں۔ اور ایسے ہیں کہ اُن پر خود مغربی مستشرقین کما حقہٗ عمل نہیں کر سکتے۔ چنانچہ یہ اصول "فکری تحقیق" یا "نظریاتی تحقیق" کے ذیل میں تو آ سکتے ہیں لیکن "عملی تحقیق" کے دائرۂ عمل سے باہر ہیں اور یہ محض اس لیے ہے کہ اُن کے یہاں بلکہ اب تو کسی کے یہاں بھی وہ احتیاط برتی نہیں جاتی جو مسلمانوں کے قرونِ اولیٰ میں تھی۔ موجودہ دور کا محقق صرف اس بات سے خوش ہو جاتا ہے کہ اُس نے اپنے موضوع سے متعلق کوئی معاصر شہادت ڈھونڈ نکالی۔ اب اسے مزید تحقیق و تنقیح سے کوئی سروکار نہیں اور اس کے لیے اس کے پاس کوئی گنجائش بھی تو نہیں۔ وہ کہاں سے اور کس طرح معلوم کر سکتا ہے کہ معاصر راوی، ثقہ ہے یا غیر ثقہ؟ نکتہ رس ہے یا سطحی الذہن؟ حافظے میں پختہ ہے یا نسیان کا شکار؟ بے جا عقیدت رکھتا ہے یا بغض پرور ہے؟ ملازمت یا خدمت گذاری کی وجہ سے خوشامدی اور ذہنی پستی میں گرفتار ہے یا حق گو اور بے خوف ہے؟ یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات اگر اٹھائے بھی جائیں تو ان کا حل کہاں اور کیوں کر مل سکے گا؟ بالآخر

۲۔ TOWARDS IMPROVING PH.D. PROGRAMS سنہ ۱۹۴۵ء

اس بات پر اکتفا کرنا پڑتا ہے کہ جس شخصیت پر کام کیا جائے اس کے ماحول اور معاشرے کا جائزہ لیا جائے اور اس کی "باقیات" کا بغور مطالعہ کر لیا جائے۔ مجھے یہ عرض کرنے میں باک نہیں کہ ہم لوگوں نے اس انداز سے بھی بہت کم کام کیا ہے اور افسوس تو یہ ہے کہ اس نقص کا احساس بھی بہت کم ہے۔ ایک موٹی مثال "عالمگیریات" کی ہے یعنی اورنگ زیب عالمگیر سے متعلق جو ہمارے فضلار کا یہ دعویٰ ہے کہ ہمارے برّصغیر میں اس پر سب سے زیادہ کام ہوا ہے تو کیا وہ انصاف سے بتا سکیں گے کہ عالمگیر کی مذہبی پالیسی کے لیے ان اسباب و علل پر بھی غور کیا گیا ہے جو اخلاقی اور روحانی طور پر ان کو متاثر کیے ہوئے تھے؟ میری مراد حضرت مجدد الف ثانی رحمۃ اللہ علیہ کے صاحبزادگان اور بالخصوص ان کے پوتے یعنی حضرت خواجہ محمد نقشبند ثانی رحمۃ اللہ علیہ اور حضرت خواجہ سیف الدین رحمۃ اللہ علیہ کی مساعی جمیلہ سے ہے، انھوں نے بکثرت مکتوبات سے اور خود اپنی صحبت بابرکت سے اس کو متاثر کیا تھا۔ افسوس کہ ہم نے عموماً ان خانقاہوں سے ہنوز رجوع نہیں کیا جہاں اس قسم کے جواہر پارے بکثرت موجود ہیں۔ ان بزرگانِ دین کے بارے میں وقائع نعمت خاں عالی کا یہ شعر ہم نے بارہا پڑھا ہوگا ؎

افترا و زور و بہتان، فال و خواب و خواجگان ۔ شد خدعۂ دعوتِ شیخانِ سرہندی وطن

لیکن کبھی اس شعر پر ہم نے غور بھی کیا ہوتا کہ وہ حقیقت نگار ہے یا حقیقت سوز؟

پھر عالمگیر کے مقرّبین میں سے قاضی شیخ الاسلام، شائستہ خاں،

عاقل خاں، سیف خاں، بختاور خاں، مکرم خاں، مصطفےٰ خاں
میرزا امیرک گرزبردار وغیرہ بکثرت لوگ ایسے ہیں جن کے نام ان
بزرگوں کے متعدد مکتوبات موجود ہیں۔ کیا یہ مکتوبات، تصوّف
کے ساتھ ساتھ تاریخ کا بیش بہا خزینہ نہیں؟ ان بزرگوں کے اعزّہ
اور خلفاء میں سے بہت سے ایسے ہیں جن کی تصانیف موجود ہیں
اور ان سے بعد والے سیاسی، معاشرتی اور تاریخی حالات کے لیے
بہت کچھ مواد حاصل ہو سکتا ہے۔ خود سندھ کے مختلف بزرگانِ
دین کے ملفوظات اور مکتوبات بھی اس لحاظ سے بہت اہم ہیں اور
ان جواہرات کی قدر کے لیے کسی شاہ کی نہیں بلکہ کسی جوہری کی
ضرورت ہے۔

خارجی شہادت

خیر بات کہاں سے کہاں جا پہنچی! او میں عرض کر رہا تھا کہ مغرب کے جدید اصول
تحقیق زیادہ تر بلکہ کلیتہً مسلمانوں کے اصول سے ماخوذ ہیں۔ لیکن
چوں کہ اس دور میں ان پر عمل کرنا سخت دشوار ہے اس لیے ہم نے
صرف چند موٹی موٹی باتیں اپنالی ہیں۔ مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ موضوع
ایسا ہو جس میں پھیلاؤ نہ ہو۔ یہ اس لیے ہے کہ وسیع کام عموماً
ایک سرسری جائزہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا اور دقّتِ نظر کے
فقدان کی وجہ سے اسے کسی لحاظ سے بھی "تحقیقی سرمایہ" نہیں کہہ سکتے
بعض حضرات کسی خاندان یا کسی مدت کی تاریخ لکھواتے ہیں تو وہ
تاریخ بھی گہرے مطالعے سے محروم رہتی ہے۔ اور زیادہ عرصے تک
زندہ نہیں رہ سکتی۔ بہرحال کام کسی نوعیت کا ہو، سب سے پہلے

ایک عارضی خاکہ تیار کرایا جاتا ہے اور کتابیات کی ایک جامع فہرست بھی مرتب کی جاتی ہے۔ تاکہ موضوع سے متعلق تمام ضروری معلومات فراہم ہو سکیں۔ امریکہ والوں نے DOCUMENTATION centres بنا لیے ہیں۔ جن سے یقیناً بڑی مدد ملتی ہے تاہم اگر ہمارے ملک میں ایسے مراکز نہ بھی ہوں تب بھی آپ جیسے فضلاء کی نگرانی میں ہمارے طلبہ بہت کچھ حاصل کر سکتے ہیں اور ان کی مختلف صلاحیتوں کے پیش نظر اُن کے لیے مختلف اہم موضوعات مقرر کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ہمارے کسی طالب علم کو اگر شعر و شاعری سے لگاؤ ہے تو اس سے ہم یہی کہیں گے کہ کسی لمبے چوڑے موضوع کے بجائے اپنا کام کسی ایک شاعر تک محدود رکھ کر خارجی مواد سب سے پہلے تلاش کرو۔ یعنی اس شاعر کے متعلق تمام ضروری تذکرے اور تاریخیں دیکھ لی جائیں اور حالات میں جہاں کہیں اختلاف نظر آئے اسے خاص طور پر نوٹ کر لیا جائے۔ تاکہ وہ دیگر معاصرانہ یا داخلی شہادتوں کے ذریعہ اس کی تحقیق و تنقیح کی جا سکے۔ شاعر کے اساتذہ اور تلامذہ کے حالات اور تصانیف کا بھی پورا پورا مطالعہ کیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس نے اپنے اساتذہ نیز معاصرین سے کس حد تک اتفاق یا اختلاف کیا ہے اور کیوں؟ اگر فنی اختلاف ہے تو اس کے اسباب و علل پر غور کرنے کی ضرورت ہے تاکہ اس کا صحیح پس منظر اور پیش منظر واضح ہو سکے۔ اسی طرح اس شاعر کے مختلف تلامذہ کی تصانیف اور مختلف صلاحیتوں کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے تاکہ استاد اور شاگردوں

کی امتیازی خصوصیات اجاگر ہو سکیں ۔ یعنی جس طرح یہ معلوم کرنا ضروری ہے کہ شاعر یا مصنف اپنے اساتذہ یا معاصرین سے کہاں تک متاثر ہے اسی طرح یہ سمجھنا بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے تلامذہ یا معاصرین کو متاثر کرنے کی کس حد تک صلاحیت رکھتا ہے ۔ پھر اس شاعر کے ماحول کا مطالعہ بھی ضروری ہے کیوں کہ اس کی ذہنی تخلیق اسی کے ماحول کی پروردہ ہوتی ہے ۔ معاشی ، معاشرتی ، تاریخی اور سیاسی حالات بھی بہت کچھ متاثر کرتے ہیں پھر اس کے والدین اعزا اور احباب کے مزاج اور مذاق کا اندازہ لگانا بھی بہت مفید ہوگا کیوں کہ یہ اثرات بہت دور رس ہوتے ہیں ۔ اور فن کار کی تخلیقات کے ایسے گوشوں میں چھپے ہوتے ہیں کہ ان کا ڈھونڈ نکالنا بظاہر آسان نہیں بلکہ خارجی شواہد کا داخلی شواہد سے صحیح اتصال اسی موقع پر ہوا کرتا ہے پھر اگر وہ کوئی "عہد آفرین" فن کار ہے تو اس کی ذہنی فکر سے متعلق ان تمام خارجی کیفیات کا مطالعہ اور بھی ضروری ہے جو کسی نہ کسی طرح اسے متاثر کرسکتی تھیں ۔ اس قسم کے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں کسی طرح کا اغماض بھی روا رکھنا سخت ظلم ہے ۔ کیوں کہ ؎

خونِ دل و جگر سے ہے سرمایۂ حیات

مجھے اپنی طالب علمی کے زمانے کا یہ واقعہ اب تک یاد ہے کہ ایک مرتبہ علامہ ڈاکٹر محمد شفیع صاحب مرحوم[1] نے خارجی شواہد کے

---

[1] افسوس کہ اس فاضلِ اجل نے ۸۰ سال کی عمر میں ۱۴ مارچ ۱۹۶۳ء کو لاہور میں وفات پائی ۔

سلسلے میں مجھے ایک ایسی نادر قلمی کتاب کے مطالعہ کا مشورہ دیا جس کا ایک نسخہ جرمنی میں تھا۔ میں نے اس کے حصول میں اپنی معذوری ظاہر کی تو انھوں نے فرمایا کہ حکیم یا ڈاکٹر ایک دوا کے میسّر نہ ہونے پر کوئی دوسری دوا تجویز کر سکتا ہے۔ لیکن ریسرچ کے سلسلے میں جو کتاب تجویز کی جائے وہ ہر قیمت پر حاصل کرنی ہوگی کیوں کہ اس کا کوئی بدل نہیں ہو سکتا۔

خارجی شواہد کے لیے تذکروں اور تاریخوں کے علاوہ بعض مرتبہ معمولی معمولی رسائل بلکہ اخبار بھی بہت اہم ثابت ہوتے ہیں۔ یعنی ان میں کسی شخصیت کے متعلق کوئی اشارہ بھی مل جاتا ہے تو اس سے اتنا ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ فلاں وقت تک اس نے کیا کیا لکھ لیا تھا اکثر معاصر تذکروں یا کلام کے مجموعوں میں تھوڑے بہت حالات کے ساتھ کسی شاعر کے جو اشعار بطورِ نمونہ پائے جاتے ہیں۔ اُن سے اُن کی غزلوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ جو ایسے مجموعوں کی ترتیب کے وقت تک تیار ہو چکی تھیں۔ پھر داخلی شواہد سے ایسے کلام کے تعیّن میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اور شاعر کے ذہنی ارتقاء کے سمجھنے کے لیے یہ کام بہت مفید ثابت ہوتا ہے۔ معاصرانہ چشمک اور محبت سے متعلق اچھے بلکہ بُرے اشعار یا حوالے بھی کسی شخصیت کے سمجھنے میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے افہام و تفہیم میں حزم و احتیاط کی یقیناً ضرورت ہے۔ اور آپ جیسے فضلاء کی رہبری میں یہ بات کچھ مشکل نہیں۔

خارجی مواد کی خاطر اگر ممکن ہو تو شاعر یا مصنّف یا جس شخصیت

پر کام کیا جاتے اس کے وطن اور مقاماتِ قیام کو بھی دیکھا جائے۔ کیوں کہ گرد و پیش کے حالات اور واقعات کو سمجھنے کے لیے اس قسم کے سفر سے بھی بڑی مدد ملتی ہے۔ اسی طرح اس شخص کی استعداد کے متعلق مختلف علوم و فنون سے بھی متعارف ہونا ضروری ہے کیوں کہ جو چیز بلا واسطہ حاصل ہو سکتی ہے وہ زیادہ اہم ہوا کرتی ہے۔ مزید یہ کہ مختلف ماخذوں کے لیے ترجموں سے کام لینا صحیح نہیں۔ کیوں کہ ترجمے اصل کا بدل نہیں ہو سکتے اور تحقیقی نکتہ شناسی اور جزرسی کے اہم مقصد کو پورا نہیں کر سکتے۔

داخلی شہادت

داخلی مواد سے متعلق پہلی چیز تو یہ ہے کہ اس شخصیت کی جملہ تخلیقات کا جائزہ تاریخی ترتیب و توقیت کے ساتھ لیا جائے تاکہ اس کے ذہن کی تدریجی ترقی کا اندازہ ہو سکے، دیکھیے زبان، اندازِ بیان اور خیالات ہی ایسی چیزیں ہیں جو کسی شخصیت کے عیب و ہنر کی چغلی کھاتی ہیں۔ ایک زمانے میں وہ شخص کس طرح کی زبان بولتا تھا؟ کیا کیا تشبیہات و استعارات استعمال کرتا تھا؟ کون سے جذبات و خیالات اس کے دل و دماغ پر چھائے ہوتے تھے؟ زمانے کی پسند یا ناپسند سے اس کا تعلق کس حد تک تھا؟ کون سی اصنافِ سخن اسے پسند تھی؟ کون سے موضوعات سے اس کا تعلق تھا؟ یہ تمام باتیں خود اس کے کارنامے یا شہ پارے میں مل سکتی ہیں۔ اگر ان باتوں کے ساتھ ہی ان کے اسباب پر بھی غور کر لیا جائے تو اس شخصیت کی نفسیات کی بہت سی گتھیاں سلجھائی جا سکتی ہیں۔ قصیدہ گو شاعر کی مدح سرائی جسے خوشامد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

مادح و ممدوح دونوں کی نفسیات کی نقاب کشائی کرتی ہے ۔ اسی طرح ایک ہجو نگار لاکھ بُرا سہی ۔ اپنے معاصرین کی دکھتی ہوئی رگ کو اس طرح پکڑتا ہے کہ معاشرے کے بہت سے ناسور، رستے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں ۔ رزمیہ بحُور میں مثنویاں لکھنے والا اپنے اس ماحول کی ترجمانی کرتا ہے جس میں جنگ و جدال کا چرچا تھا ۔ خواہ وہ میدانِ کارزار ہو، خواہ مجلسِ مرثیہ نگار ، اسی طرح مجلسِ طرب کو گرما دینے والی مثنویاں اور ناٹک وغیرہ بھی اپنے ماحول کی عکاسی کرتے ہیں ۔ گویا ایسے مطالعے سے فن کار اور محلِ کار دونوں کو پہچانا جا سکتا ہے اور اگر یہ مختلف اصنافِ سخن ایک ہی فرد کے زورِ قلم کا نتیجہ ہیں تو ان سے ایک ایسے منتشر الخیال معاشرے کی شناخت بھی کی جا سکتی ہے جس نے ہر رطب و یابس کو لبیک کہا اور وحدتِ افکار کی بجائے کثرتِ افکار کو دعوت دی ۔

داخلی شہادت کے لیے سب سے پہلا مواد کسی مصنف یا شاعر کی تخلیقات ہی سے حاصل ہوتا ہے اور اس کے کلام سے صراحتہً یا کنایتہً ایسے مطالب نکل آتے ہیں کہ اجمال کے باوجود تفصیل مبہم پہنچائی جا سکتی ہے مثلاً ولی (۱۱۱۹ھ) کے دیوان کی پہلی غزل میں سے یہ چار اشعار ملاحظہ ہوں :-

کیتا ہوں ترے ناؤں کو میں ورد زباں کا ۔۔۔ کیتا ہوں ترے شکر کوں عنوان بیاں کا
جس گرد اُپر پانو رکھیں تیرے رسولاں ۔۔۔ اُس گرد کوں میں کُحل کروں دیدۂ جاں کا
مجھ صدق طرف عدل سوں آئے اہل حیا دیکھ ۔۔۔ تجھ علم کے چہرے پہ نہیں رنگ گماں کا
ہر ذرۂ عالم میں ہے خورشید حقیقی ۔۔۔ یوں بوجھ کے بلبل ہوں ہر اک غنچہ دہاں کا

ان اشعار سے حسبِ ذیل باتیں ظاہر ہوتی ہیں :-

۱۔ اشعار کے الفاظ شہادت دیتے ہیں کہ اُن کا کہنا والا کوئی ڈھائی سو سال پہلے کا ہے۔

۲۔ دوسرے شعر (نعتیہ) سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے فارسی شعراء کی تقلید کو اپنا شیوہ بنایا ہوگا، اسی لیے اس شعر میں حضرت جامی کا یہ مضمون لیا ہے :-

سالہا سجدۂ صاحب نظراں خواہد بود
بہ زمینے کہ نشانِ کفِ پائے تو بود

۳۔ شاعر نے تیسرے شعر میں چاروں خلفائے راشدین (رضی اللہ عنہم) کی طرف اشارہ کیا ہے۔ منقبت کے لیے ایسے لطیف اشارے ہماری شاعری میں شاذ ہی نظر آئیں گے۔

۴۔ شاعر نے چوتھے شعر میں وحدتِ شہود کے عقیدے کا اظہار کیا ہے کیوں کہ وہ حضرت شیخ علی رضا سرہندی رحمۃ اللہ علیہ (متوفی ۱۱۴۳ھ) سے بیعت[۱] تھا۔

۵۔ اسی چوتھے شعر کے دوسرے مصرع سے صاف ظاہر ہے کہ اس کا لکھنے والا غزل کا شاعر ہے۔

ان پانچ باتوں کے علاوہ ایک اور چیز یہ بھی ہے کہ حمدیہ حمد و نعت والی غزل جو محض خانہ پُری کے لیے دیوان کے شروع

---

[۱] یہ بزرگ بقول مرآۃ احمدی (خاتمہ صفحہ ۱۰۵) نقشبندی بھی تھے اور چشتی بھی۔ چشتی ہونے کا اشارہ ولی نے اس شعر میں کیا ہے جس میں اپنا نام بھی دیا ہے:

پیرِ کامل علی رضا پایا
بعدِ شاہِ نجف، ولی اللہ

ہیں اضافہ کی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کے آخری عہد میں لکھی گئی ہو گی۔ چنانچہ اس غزل میں وہ تلازمے باقی نہیں رہے۔ جو ولی نے دہلی آکر حضرت شاہ گلشن علیہ الرحمۃ کے مشورے پر شعرائے متاخرین فارسی کی تقلید میں اختیار کر لیے تھے اور وہ رفتہ رفتہ کم ہوتے گئے۔

اشعار کا یہ تجزیہ ایک حقیر سی کوشش ہے آپ حضرات اس سے بہتر طریقے پر اپنے طلبہ کی رہبری فرماتے ہوں گے۔ داخلی شہادت کے سلسلے میں آپ نے طلبہ کو اُن کے نصاب کے شعراء کا مطالعہ کراتے وقت کلام کی توقیت اور ترتیب بھی سمجھائی ہو گی۔ شعراء کے دواوین میں مختلف اصنافِ سخن کی تاریخِ تصنیف شاذ ہی ملتی ہے۔ اور غزلیات میں تو معدوم ہی ہے۔ (سوائے حاتم یا حسرت جیسے دو چار شعراء کے) لیکن طلبہ کے لیے ان کی شناخت از بس ضروری ہے۔ چنانچہ عرض ہے کہ کسی ظاہری شہادت سے یہ تعیّن نہ ہو سکے تو شاید اس طرح ضرور کامیابی حاصل ہو سکتی ہے کہ شاعر کے ایک مخصوص جذبے سے متعلق تمام اشعار یک جا کر لیے جائیں۔ پھر ان کے الفاظ اور اسالیب کی باہمی مناسبت پر غور کیا جائے اگر یہ مناسبت اقرب ہے تو ظاہر ہے کہ وہ اشعار بلکہ ان اشعار والی غزلیں قریب العہد ہوں گی۔ اسی طرح ہر جذبے سے متعلق شاعر یا مصنّف کے الفاظ محاورات، تلمیحات، مصطلحات، تشبیہات و استعارات نیز مختلف خیالات وغیرہ اگر یک جا کر لیے جائیں تو جس شخص کے کام و دہن سے ان کا اظہار ہوا ہے اُس کی گفتار و کردار دونوں کی قلمی تصویر کھینچی جا سکتی ہے اور اس خود گفتہ تاریخ سے بڑھ کر اس

شخصیت کے حالات کے لیے اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے؟ اس قسم کی سبک شناسی یقیناً مشکل چیز ہے۔ لیکن اگر ہم میں سے کوئی شخص ایک سال میں صرف ایک طالب علم بھی اس طرح کا تیار کرا سکے۔ تو وہ بجا طور پر کہہ سکتا ہے کہ :- ع شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم

طلبہ میں جب اس قسم کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے تو وہ آسانی سے اصلی اور الحاقی کلام کے درمیان حدِ فاصل قائم کر سکتے ہیں۔ اور یہ تمیز نہایت ضروری ہے کیوں کہ ہم نام اور ہم تخلص شعراء کا کلام اکثر آپس میں خلط ملط ہو جاتا ہے۔ کیا ہمارے لیے یہ امر موجب افسوس نہیں کہ ہم نے ابھی تک فارسی میں حضرت ابو سعید ابوالخیرؒ حضرت احمد جامؒ زندہ پیل۔ عمر خیامؒ، عثمان مختاری، ظہیر فاریابی عمادی غزنوی، حضرت عبدالقادر جیلانی، حضرت معین الدین چشتیؒ حضرت قطب الدین بختیار کاکیؒ، زیب النساء وغیرہ کے الحاقی اور اصلی کلام کا تجزیہ نہیں کیا۔ اسی طرح اُردو میں سودا، قائم اور بیان نیز میر اور یقین وغیرہ کے کلام میں ہم نے ابھی تک حدِ فاصل کا کوئی خط نہیں کھینچا۔ اگر ہمارے طلبہ میں یہ صلاحیت پیدا ہو جائے تو پھر داخلی شہادت کا صحیح فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔

داخلی شہادت کے سلسلے میں ایک اور چیز بہت اہم ہے۔ اور وہ ہے صوت و آہنگ۔ ایک غزل یا ایک تحریر کا آہنگ شروع سے آخر تک ایک ہی نہیں رہتا۔ کیوں کہ بقول اقبال۔ ع

بہ یک صورت قرارِ زندگی نیست
دما دم نقشہائے تازہ ریزد

بات یہ ہے کہ لکھنے والا لکھتے لکھتے ہی مختلف حالات سے دوچار ہوتا ہے۔ شادی

غمی، بیماری اور پریشانی سبھی کے ساتھ لگی ہوتی ہیں۔ پھر مختلف انواع کی مصروفیات بھی درپیش ہوتی ہیں۔ اسی لیے بڑے سے بڑا ادیب بھی تحریر کے جھول سے پاک نہیں۔ پہلے کے اساتذہ زیادہ تر اور آج کل کے اساتذہ کم تر اس بات کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ فلاں شعر بلند ہے یا فلاں شعر پست ہے اور ایسا کیوں ہے؟ اسی طرح نثر کی بلند آہنگی اور کم آہنگی کی شناخت کرانے سے بھی ہم لوگ گریز کرتے ہیں اور اگر اس انداز سے کوئی استاد تعلیم دیتا ہے تو اس کی خدمات کو ہم "ادب برائے ادب" کہہ کر پسِ پشت ڈال دیتے ہیں۔ لیکن کیا موجودہ دور کے فاضل نقادوں میں سے بھی کوئی ایسا ہے جو شعر کی بے آہنگی یا نثر کے جھول اور ان کے اسباب کی صحیح تفہیم کرا سکے؟ اگر اس قسم کی بے آہنگی کے اسباب کا تلاش کرنا مشکل ہے تو کم از کم صوتی زیر و بم کی ناموزونیت اور "شکستِ ناروا" ہی کی شناخت کرا دی جائے۔ ورنہ حُسنِ بندش اور حُسنِ صَوت جیسی اصطلاحات بالکل بے معنی ہو کر رہ جائیں گی اور ایسا ہو بھی رہا ہے۔

ایک اور چیز داخلی شہادت کے ذیل میں مفید ہے۔ وہ قطعاتِ تاریخی ہیں۔ ہمارے اکثر دواوین میں یہ صنف بھی ہے۔ لیکن چوں کہ فن کے لحاظ سے قطعات بلند نہیں ہوتے اس لیے ان کا ذکر بھی شاذ و نادر ہی کیا جاتا ہے۔ حال آں کہ تاریخی اور معاشرتی معلومات کے لیے ان کی افادیت مسلّم ہے۔ کیا ضروری ہے کہ دیوان کا ہر جُزو "ادبِ عالیہ" کا شاہکار ہو۔

چند مشورے

اب میں اپنی ناقص سمجھ کے مطابق اپنے طلبہ کے لیے

چند مفید کام تجویز کرنا چاہتا ہوں[۱]۔ مثلاً ہمارے طلبہ اگر فارسی اور عربی سے واقف ہیں۔ تو انھیں لغت کے بہت سے کام دیے جا سکتے ہیں۔ الفاظ، محاورات، ضرب الامثال، اصطلاحات، تلمیحات، تشبیہات و استعارات پر مستقل مقالات لکھے جا سکتے ہیں۔ جن میں اُن کی اصل اور اشتقاق پر مفصّل بحث کرائی جائے۔ پھر نظم و نثر سے ان کی مثالیں تلاش کرائی جائیں اور مختلف زبانوں میں لغوی اور معنوی حیثیت سے جو تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ ان کی مثالوں کے ساتھ ساتھ ان کے اسباب و علل پر بھی غور و خوض کرایا جائے۔ ہم نے تو اب تک دہلی اور لکھنؤ کے مخصوص الفاظ و محاورات پر بھی مستقل مقالے تیار نہیں کرائے جن کی سخت ضرورت ہے۔ اسی کے ساتھ مقامی بولیوں، پراکرتوں اور علاقائی زبانوں سے اُردو زبان کے صرفی و نحوی روابط پر بھی کام کرایا جا سکتا ہے۔ تاکہ خود اُردو زبان اور دیگر علاقائی زبانوں کی اصل اور ابتداء کو متعیّن کرنے میں سہولت ہو۔ صرف و نحو کے علاوہ عروض و قافیہ، بیان و بدیع، املا، انشاء نیز تذکیر و تانیث وغیرہ متعدد علوم ہیں، جن کے قدیم اور ابتدائی نمونوں کی مدد سے بھی اُردو کی عمر یا اس کی اصل کو متعیّن کرنے میں بڑی مدد مل سکتی ہے۔ اسی کے ساتھ صوتیات و

---

۱ محترم ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے کُل ہند اورینٹل کانفرنس کے گیارہویں اجلاس منعقدہ حیدرآباد (دکن) کے خطبۂ صدارت میں تحقیق کے لیے جو مشورے دیے ہیں اُن سے یہاں استفادہ کیا گیا ہے۔

لسانیات سے متعلق بھی بہت سی مفید معلومات بہم پہنچائی جاسکتی ہیں۔ اور طلبہ کو بتایا جاسکتا ہے کہ آب وہوا غذا اور مختلف ضروریات کے اختلاف کی وجہ سے ایک ہی خاندان کے الفاظ کس طرح تبدیل ہوجاتے ہیں۔ ادغام مثلین، ادغام متجانسین اور ادغام متقاربین کے قاعدے سمجھا کر صوتی تبدیلیاں بھی آسانی سے ذہن نشین کرائی جاسکتی ہیں۔ نجوم بنانے کا کام بھی طلبہ کو دیا جاسکتا ہے۔ تاکہ ایک ہی نظر میں یہ معلوم ہوسکے کہ ایک مصنف نے کون کون سے الفاظ محاورات، اور اصطلاحات وغیرہ کہاں کہاں استعمال کی ہیں۔ نیز افراد و مقامات اور مختلف تصانیف اور اقوال وغیرہ جن کا ذکر اس مصنف نے کیا ہے ان سے کیا مراد ہے؟ افسوس ہے کہ ہم نے اپنے ادبی شاہ پاروں سے متعلق بھی ہنوز ایسا کام نہیں کیا۔ یہی حال فارسی کا ہے سبکِ خراسانی، سبک عراقی اور سبک ہندی کے باب میں بھی ہم نے ابھی تک کوئی مستقل کام نہیں کیا۔ عربی زبان و ادب پر مختلف عجمی اثرات سے متعلق بھی مستقل مقالات کی ضرورت ہے پھر خود ہمارے ملک کے بکثرت عربی شاہ پارے ہنوز پردۂ خفا میں ہیں۔ ان کی ترتیب و تہذیب کی بھی بڑی ضرورت ہے اور اگر یہ کام ہم نے اب بھی نہ کیا تو ان کا ہمیشہ کے لیے ضایع ہونے کا اندیشہ ہے۔ دور کیوں جائیے خود ہماری یونیورسٹی کے بکثرت نادر مخطوطات خراب و خستہ ہوتے جا رہے ہیں اور ان پر فوری توجہ کی ضرورت ہے۔

بعض ذہین طلبہ سے نظم و نثر کی اہم کتابیں ایڈٹ (مرتّب) کرائی جاسکتی ہیں اور مفید حواشی و تعلیقات بھی لکھوائے جاسکتے ہیں۔

بظاہر یہ کام معمولی معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ تصحیح و ترتیب میں بڑی جد و جہد کرنی پڑتی ہے کئی کئی نسخوں کی تطبیق سے اختلافِ قرات کا کام مرتّب کرنا بہت دشوار ہوتا ہے۔ بعض کرم خوردہ نسخوں کے کٹے مٹے الفاظ کو ان کی کشید کے لحاظ سے درست کرنا اور خطِ شکستہ کو پڑھ کر تصحیح کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ اکابر فضلا کے کاموں کو پیشِ نظر رکھ کر یہ کام سیکھا جاسکتا ہے۔ متن کی درستی اور حواشی کی فراہمی کے سلسلے میں صحیح منابع اور جامع و مانع مواد سے استفادہ کرنا بھی بڑی سلیقہ مندی ہے۔ ایسے کاموں کے لیے صرف انھی اساتذہ سے رجوع کرنا چاہیے جنھیں اس فن کا خاص تجربہ ہے۔ کیوں کہ ع ہر مدعی کے واسطے دار و رسن کہاں ؟ پھر رجوع کرنے میں کسی طرح کا تکلف یا اظہارِ تشکر میں کسی طرح کا بخل روا نہیں۔ کئی موقعوں پر دیکھا ہے کہ بعض صاحبان کی پوری پوری کتابیں درست کی گئیں اور انھوں نے اظہارِ تشکر میں صرف اتنا کہہ دیا کہ فلاں صاحب سے بہت کچھ مشورہ لیا گیا ہے اور بس۔ اسی طرح ایک صاحب نے بڑی محنت سے حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری کو مرتّب کیا لیکن اس کے عربی ماخذوں کے سلسلے میں اساتذہ سے رجوع کرنے میں اپنی توہین سمجھی۔ چنانچہ ان کا بلند پایہ کام ادھورا رہ گیا ہے۔ پھر ایک خامی عام ہے جس کا ذکر شروع میں کیا گیا ہے۔ کہ تحقیقی مقالات کو بھی خواہ مخواہ طویل اقتباسات سے پُر کیا جاتا ہے۔ اور کتاب کے حجم کا رعب جمایا جاتا ہے۔ ایسی متعدد کتابیں موجود ہیں جو پانچ پانچ چھ چھ سو صفحات پر محیط ہیں لیکن اگر ان کا خلاصہ

کیا جائے تو وہ صرف بیس پچیس صفحات میں آسکتا ہے ۔ چنانچہ تجربہ شاہد ہے کہ ایسی کتابیں مصنف کے فوت ہونے سے پہلے ہی فوت ہو جاتی ہیں ۔ ضرورت ہے کہ ہم اپنے طلبہ کو ایجاز و اختصار کی مشق کرائیں تاکہ نفسیاتی طور پر بھی وہ فضول بحثوں میں پڑنے کے عادی نہ بنیں ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ بڑی سے بڑی بات بھی کم سے کم الفاظ میں کہی جاسکتی ہے ۔ لیکن شاید راقم الحروف بھی تطویلِ کلام کے جرم میں قابلِ مواخذہ ہے ۔ ع

صلاح کار کجا و من خراب کجا

اردو ادب کے نئے رجحانات ؎

"اردو ادب میں تنقید کے نئے رجحانات" بہت اہم موضوع ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس موضوع میں تین چیزیں غور طلب ہیں (۱) اردو ادب۔ (۲) تنقید اور (۳) نئے رجحانات۔

ادب کے متعلق بہت سی تعریفیں کی جاتی ہیں۔ حدیث شریف میں آیا ہے اِنَّ مِنَ الْبَیَانِ لَسِحْراً وَاِنَّ مِنَ الشِّعْرِ لَحِکْمَۃً۔ یعنی بیان (خطابت) کا کمال یہ ہے کہ وہ تاثیر میں جادو بن جائے۔ اور شعر کا کمال ہے کہ وہ شعور اور جذبات کا آئینہ دار ہوتے ہوتے دانش و حکمت ثابت ہو۔ راوندی نے راحت الصدور (صفحہ ۴۷) میں کہا ہے کہ:-

"سخن خازنِ اسرارِ جبروت است و مایۂ اسحارِ ہاروت و ماروت کہ اِنَّ مِنَ الْبَیَانِ لَسِحْراً سخن ست کہ در محرابہا امام اوست و در آتش کدہا موبد تمام بدوست، جانِ معنی بین در لطافت سخن آویزد و نغنی بھی با حلاوت او نیامیزد۔ رشیدی کہتا ہے :-

سخن گرچہ منثور نیکو بود — چو منظوم گردد نکوتر شود

بگوہر ہمی ننگری زآنہ مون — کہ بے رشتہ چونست و با رشتہ چون

؎ اسلامیہ کالج سکھر میں ایک خطبہ

محمد عوفی نے "لباب الالباب" (ج ۱ - ب ۲) میں شعر اور علم کو مترادف قرار دیا ہے وہ لکھتا ہے۔

"از طریق لغت بباید دانست کہ شعر را معنی علم است یعنی دانش، یعنی دانشے کہ ارباب فطنت بدان چیزے فہم کنند و معنی دقیق آنکہ فکرت او در زیر پردۂ ضمیر خیال بازیہائے لطیف نماید"۔ نظامی عروضی، قیس رازی، وطواط وغیرہ نے بھی شعر و سخن کے متعلق بہت کچھ کہا ہے اور اب بھی کہنے والے کہتے ہیں۔ لیکن مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ ادب ہر حال میں ادب ہے۔

بعض حضرات نے ابھی میری ایک حقیر کتاب "حالی کا ذہنی ارتقاء" کو بہت سراہا ہے۔ میں ان کا بہت ممنون ہوں لیکن حقیقت یہ ہے کہ میں نے کچھ نہیں کیا صرف اسلاف کرام کے کارناموں کو سامنے رکھ کر اس میں توقیت اور تحقیق کی ہے اور بس۔ البتہ میں ضرور کہوں گا کہ ادب اور لٹریچر میں بہت فرق ہے۔ آپ نے ابھی اپنے ادب کی بعض تعریفیں سنی ہیں۔ آپ نے غور فرمایا ہو گا کہ لفظ "ادب" کے جتنے معانی ہیں ان میں کوئی معنی "تحریری مواد" (PRINTED MATTER) کا مترادف نہیں۔ میرے عرض کرنے کا مقصد یہ ہے کہ لٹریچر اگر عظمت فکر کو مناسب الفاظ میں پیش کرنے کا دوسرا نام ہے تو، ساتھ ہی اس کا ایک معنی "تحریری مواد" بھی ہے۔ چنانچہ اگر کسی مشین سے متعلق معلومات قلمبند کر لی جائیں تو ایسی تحریر کو "لٹریچر" کہا جاتا ہے۔ لیکن اس کے لیے "ادب" کے کسی معنی میں گنجایش نہیں نکل سکتی۔ قرآن میں آیا ہے:-

وَاِنْ كُنْتُمْ فِيْ رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلٰى عَبْدِنَا فَاْتُوْا بِسُوْرَةٍ

مِّنْ مِّثْلِهٖ وَادْعُوْا شُهَدَآءَكُمْ مِّنْ دُوْنِ اللّٰهِ اِنْ كُنْتُمْ صٰدِقِيْنَ ○

ترجمہ :۔(اگر تم شک میں ہو اُس چیز سے جو ہم نے اپنے بندے پر نازل کی تو بنا لاؤ اُس کی جیسی کوئی سورت اور بُلا لاؤ اپنے گواہ اللہ کے علاوہ، اگر تم سچے ہو۔)

اس آیت سے صاف ظاہر ہے کہ اللہ پاک نے رہتی دنیا تک کے لیے ایک چیلنج پیش کیا ہے اور اپنی سورتوں میں ایسے محاسن کی نشاندہی کی ہے جن کی قدر ہر زمان و مکان میں انسانی نفسیات کے تقاضے کے مطابق ہوگی۔ عہدِ جاہلیت میں عربوں کی نظر، الفاظ سے زیادہ معانی پر ہوا کرتی تھی، جوش، ولولہ، عزم حوصلہ وغیرہ جذبات کے ساتھ ساتھ قبائلی رسوم و عقائد کا لحاظ بھی رکھا جاتا تھا۔ لیکن قرآن پاک نے اُنھی محاسن کو پیش کیا ہے جو ہر زمانے اور ہر حالت میں نہ صرف پسندیدہ ہوں گے بلکہ بے نظیر ہوں گے۔ کیا مغربی ادب بھی ایسے محاسن پیش کرتا ہے جن سے ہر زمانے کے مزاج کی تسکین ہوسکے اور اس میں عظمتِ فکر بھی موجود ہو؟ آپ نے ابھی ابھی تنقید کے مختلف رجحانات کا جائزہ لیا ہے۔ جو ادب کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اُن کا اجمالی تذکرہ یہاں بے محل نہ ہوگا۔ یعنی موجودہ دور میں تنقید کے جو رجحانات پائے جاتے ہیں وہ یہ ہیں۔

۱۔ COMPREHENSIVE TREND یعنی تصنیف کا مفصل جائزہ لیا جائے کہ کوئی پہلو تشنہ نہ رہ جائے اور اس کی اچھائی یا برائی پر فیصلہ بھی ہو۔

۲۔ ENLIGHTENMENT TREND یعنی تصنیف کی اس طرح وضاحت کی جائے کہ پڑھنے والے کو ایک روشنی حاصل ہو اور اسی روشنی کے مطابق وہ فیصلہ کر سکے گویا پڑھنے والے کو اس طرح ایک نقطہ نظر حاصل ہوتا ہے۔

۳۔ STIMULATION TREND یعنی تصنیف کے متعلق اس طرح لکھا جائے کہ پڑھنے والے کو تصنیف کے مقصد کے مطابق چلنے کی ترغیب ہو۔ یہ ترغیب عملی بھی ہوتی ہے جس کے نتیجے میں قاری اپنی زندگی کو تصنیف یا مصنف کے مقصد کے مطابق ڈھالنے کی طرف مائل کر سکتا ہے۔ دوسری ترغیب تخلیقی ہوتی ہے۔ جبکہ قاری خود بھی اس قسم کی کوئی تصنیف تخلیق کرنے کی طرف رجوع ہو سکتا ہے۔

۴۔ COMPARATIVE TREND۔ تقابلی رجحان یعنی مختلف ادوار اور مختلف ممالک کے ادب میں جو انفرادی یا اجتماعی اقدار مشترک ہیں ان کو ملحوظ رکھ کر فیصلہ دینا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہر ملک اور ہر ادب کا اپنا اپنا مزاج ہوتا ہے لیکن پھر بھی بعض اقدار ضرور مشترک ہوتی ہیں۔ ایسے اشتراک اور اختلاف کو پیش نظر رکھ کر تنقید کرنا۔

۵۔ Historical Trend تاریخی رجحان۔ انسانی زندگی چونکہ تاریخی اور جغرافیائی حالات کی پیداوار ہے (نسل، ماحول، اور وقت اس کی زندگی پر اثر انداز ہیں) اس لیے انہی حالات اور ان سے پیدا شدہ اثرات کا جائزہ لیکر کسی تصنیف پر اظہار رائے کرنا۔

۶۔ AESTHETIC TREND سقراط سے لیکر مارکس تک

سبھی نے ادب کے حسن کو تلاش کرنا چاہا ہے۔ تاکہ اس کے ادراک سے حظ حاصل ہو سکے۔ اس لذت اندوزی اور مسرت انگیزی کی سعی کو جمالیاتی رجحان کہتے ہیں۔ اگر تاثریں رجس کا رہنما صرف وجدان ہی حد درجہ داخلیت ہو اور یہ فیصلہ کیا جائے کہ فلاں تصنیف اپنے مقصد میں کامیاب ہے یا نہیں؟ تو اسے "تاثراتی رجحان کہتے ہیں۔ ایسے رجحان والا چوں کہ وجدان ہی کو اپنا رہنما سمجھتا ہے اس لیے وہ نہ تو شعور اور مادّے کے باہمی اشتراکِ عمل پر نظر رکھتا ہے اور نہ وہ خارجی حقایق کو قابلِ اعتنا سمجھتا ہے۔

۷۔ FORMALISM ہئیت پسندی یعنی مواد سے بحث نہیں بلکہ الفاظ اور اندازِ بیان (اسلوب) کا جائزہ لیا جائے کہ ان میں سنجیدگی، گہرائی اور اثر آفرینی کہاں تک ہے؟

۸۔ METAPHYSICAL TREND (مابعد الطبیعاتی) دور رس بلکہ خالی خولی باتوں کا کھوج لگانا۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہو۔

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا

اسی کے ذیل میں۔

JUDICIAL AND SCIENTIFIC TREND

کسی تصنیف پر بغیر کسی تاثر یا جذبے کے، بے لاگ رائے کا اظہار کر دینا یا پھر کسی علم کی روشنی میں اظہار رائے کرنا۔ مثلاً عمرانی، معاشی یا نفسیاتی نظریوں کے مطابق بتانا کہ وہ تصنیف کیسی ہے؟ اس رجحان کے تحت مواد اور ہئیت کے رابطے یا اجتماعی اور انفرادی شعور کے رشتے (خود مصنف کی شخصیت اور اس کے مادّی حالات) کے تجزیے سے نتیجہ نکالا جاتا ہے۔ کیوں کہ سماجی حقیقت اور خارجی حالات ہی انسانی

شعور کو متوازن کر سکتے ہیں۔ اس رجحان والے لوگ مواد کو ہیئت پر ترجیح دیتے ہیں۔ اور ادب میں جمود اور روایت پرستی کے خلاف ہیں۔ نفسیاتی اور اشتراکی رجحانات بھی اسی کے ذیل میں آ جاتے ہیں۔

۱۰۔ PSYCHOLOGICAL TREND نفسیاتی رجحان۔ کسی تصنیف پر تنقید کرنے کے لیے مصنف کے کردار، شخصیت اور ذہن کا تجزیہ کیا جائے۔ یعنی انسانی نفسیات اور فطرت کے تقاضوں کو ملحوظ رکھا جائے۔ (اس رجحان پر آئی۔ اے رچرڈس نے بہت زور دیا ہے گو کہ ہربرٹ ڈنگل نے اس کی مخالفت کی ہے) اس قسم کا رجحان رکھنے والے لوگ کبھی کبھی فرائڈ کی "تحلیل نفسی" کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں تا کہ مصنف کے تحت الشعور میں چھپی ہوئی ان خواہشات کو بھی سمجھا جائے جن کے تحت اس تصنیف کی تخلیق ہوتی ہے۔

۱۱۔ مارکسی یا اشتراکی رجحان۔ اس رجحان والوں کا خیال ہے کہ زندگی کی سب سے زیادہ نمایاں کیفیت، طبقاتی کش مکش ہے اور فی الحال یہ کش مکش مزدور اور سرمایہ داروں کے درمیان جاری ہے اس لیے چاہیے کہ ہر ادیب، مزدور کے متعلق لکھے اور اس کی قوت کو مضبوط بنائے۔ ان کے نزدیک دولت کی غلط تقسیم کے خلاف لکھنا اور انسان کو معاشی ظلم و استبداد سے نجات دلانا ہی ادب کا مقصد ہو سکتا ہے وہ کہتے ہیں کہ معاشی کیفیات پر کسی حد تک انسان کے شعور کا اثر پڑ سکتا ہے۔ لیکن انسانی شعور پر زیادہ تر معاشی کیفیات ہی کا اثر پڑتا ہے۔ اور اسی مادی نظام سے

انسان کی سماجی، سیاسی اور ذہنی کیفیات منتقل ہو سکتی ہیں۔ چناں چہ ان کے نزدیک ادب کا موضوع مزدور اور عوام کی حمایت لیکن سرمایہ داری کی مخالفت ہے۔ یہ لوگ دراصل رومن کیتھولک مذہب اور اس کے خدا کے خلاف ہیں جن کی وجہ سے یاس پسندی اور مادرائیت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔

دیکھیے تمام رجحانات جن کے ذیل میں بعض اور رجحانات بھی آجاتے ہیں کس معاشرے اور کس طبقے کی پیداوار ہیں۔ ؟ کیا ہمارا معاشرہ اس قسم کے ادب اور ایسے رجحانات کو من وعن قبول کر چکا ہے اور کیا یہ اقدار اٹل ہیں ؟ یہ رجحانات بہت صحیح سہی، لیکن یہ سب کے سب ہمارے ادب اور معاشرے میں ابھی موجود نہیں۔ ابھی تھوڑے ہی عرصے کی بات ہے کہ ترقی پسند ادب کو بہت اچھالا گیا تھا اس کے لیے بڑے ہنگامے کھڑے کیے گئے۔ بیچارہ نظیر اکبر آبادی بھی تھوڑے دنوں تک سر آنکھوں پر بٹھایا گیا لیکن یہ لے جلد ہی پست ہو گئی کیوں کہ ہمارا معاشرہ ابھی تک ایسے رجحانات کو خوشی خوشی قبول کرنے کو تیار نہیں اور ان رجحانات میں سے بعض ایسے بھی ہیں جو انسانی نفسیات سے ہر زمانے میں میل نہیں کھاتے۔ یہ صحیح ہے کہ ہماری ہر چیز اچھی نہیں لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ باہر والوں کی بھی ہر چیز اچھی نہیں۔ ہمارا فرض تو یہ ہونا چاہیے کہ ہم ہر اچھی چیز کو اپنائیں اور ہر بری چیز کو ترک کریں۔

میرے عزیزو! اردو تذکروں کے متعلق جو اظہار خیال ہوا وہ اپنی جگہ صحیح ہے لیکن ان تذکروں میں بھی کسی حد تک تنقیدی رجحانات موجود ہیں

گرتذکروں سے یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ ان کی تصنیف کے زمانے تک ہونے کے فلاں فلاں اشعار والی غزلیں تیار ہو چکی ہوں گی تو اُن سے یہ بھی اندازہ ہو سکتا ہے کہ تذکرہ نگار نے شعراء کے وہی اشعار کیوں منتخب کیے؟ نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ جن سے حالی بھی متاثر ہوئے تھے۔ میر تقی میر کے متعلق لکھتے ہیں: "پست و بلند کہ درکلامش بینی و رطب و یابس کہ درابیاتش بنگری نظر نہ کنی و از نظرش نیفگنی"۔ کیسی اچھی رائے ہے اور "پستی" کو درگذر کر دینے کا کتنا اچھا مشورہ ہے۔ اگر میر کے پست اشعار (جن میں خارجیت بلکہ سوقیانہ پن بھی موجود ہے) یک جا کر دیے جائیں تو ان سے میر کی عظمت پر حرف نہیں آسکتا۔ میر صرف اچھے اشعار کی وجہ سے میر اور تاج الشعراء ہیں۔ یہی حال دَرد اور سوداؔ کا ہے۔ شیفتہ نے نظیر اکبر آبادی کے متعلق تعریفیں بھی لکھی ہیں اور ساتھ ہی یہ بھی فرمایا ہے کہ "اشعار بسیار دارد کہ بر زبانِ سوقیاں جاری ست"۔ شیفتہ کو "ترقی پسند" حضرات کچھ بھی کہیں لیکن بات وہیں آکر ٹھہرتی ہے۔ کہ شعر میں "ادب" بھی ہو اور تہذیب و شرافت بھی ہو تب تو وہ شعر اور اچھے شعور کی چیز ہے ورنہ ان کی کوئی قدر و منزلت نہیں۔ چربین۔ افسق وغیرہ کی طرح انگریزی ادب کا مشہور ناول نگار رینالڈز بھی تاریخِ ادب سے خارج ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ کیا انھوں نے اپنے معاشرے اور اپنے زمانے کی زندگی کی عکاسی نہیں کی؟ کیا ان کے یہاں جمالیاتی، تاثراتی بلکہ نفسیاتی عناصر موجود نہیں؟ کیا ان کا اندازِ بیاں پست ہے؟ اگر ایسا کچھ نہیں تو پھر ان کا شمار "ادب" میں کیوں نہیں؟ جواب

یہی ہے کہ وہ "ادب" اور شرافت کے معیار پر نہیں اترتے۔ اسی لیے تاریخ ادب سے خارج کر دیئے گئے۔ اگر یہ جواب ایمانداری سے دیا جاتا ہے تو پھر جنسی اور اشتراکی رجحانات کے متعلق بھی آپ کو غور کرنا ہوگا۔

حالی کا احسان ہے کہ انھوں نے اردو میں جدید تنقید کی بنیاد ڈالی۔ یعنی مشرقی اور مغربی اندازِ فکر کو یکجا کر دیا۔ لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے شعر کی ماہیت کو سمجھنے میں غلطی کی ہے۔ سادگی اور جوش کی صحیح تعریف نہیں کی۔ شعر اور اخلاق کا باہمی تعلق صحیح طور پر نہیں سمجھا اور تخیل کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ ناقص اور سطحی ہے لیکن حالی کی ذہنی نشو و نما جس ماحول میں ہوئی تھی اس کا تقاضا بھی یہی تھا کہ وہ سادگی اور اصلیت کے وہی معنی بتائیں جس سے ان کی زندگی عبارت تھی اور جوش سے ان کی مراد یہی ہو کہ شعر مؤثر پیرائے میں ہو اور ایسا معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے مضمون نہیں باندھا بلکہ مضمون نے شاعر کو شعر کہنے پر آمادہ کیا ہے۔ حالی کی عملی تنقید بھی اپنے ماحول کی آئینہ دار ہے وہ اگر کسی کے خلاف کچھ لکھتے ہیں تو وہ بھی خلاف معلوم نہیں ہوتا۔ صرف آبِ حیات کی تنقید کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ فرماتے ہیں:

"اگرچہ بعض طبقات میں ایک آدھ شاعر کا حال قلم انداز کیا گیا ہے جو اپنے طبقے میں مستند سمجھا جاتا تھا۔ جیسے طبقۂ پنجم میں مومن[1] خاں مومن یا میر نظام الدین خاں ممنون

---

[1] آبِ حیات کے پہلے ایڈیشن میں مومن کو نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ بعد میں شامل کر لیا گیا۔

لیکن اس کا یہ عذر ہو سکتا ہے کہ مصنّف نے کہیں یہ دعویٰ نہیں کیا کہ کسی دور کا کوئی مستند شاعر فرو گذاشت نہیں کیا جائے گا۔" آگے چل کر آبِ حیات کے حالات کی گم گشتگی کے متعلق لکھتے ہیں :۔

"تراجم شعراء کے ضمن میں جا بجا ان کے معاصرین اور ان کے ہم صحبتوں کا ذکر بھی کیا ہے اور ہر موقع پر بہت دلچسپ نقلیں اور لطیفے ایجاد کیے ہیں اور تمام حالات کے فراہم کرنے میں جو محنت اور رجحان کا ہی مصنّف نے کی ہے اس کا اندازہ کرنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس نے ابتدائے سنِ تمیز سے ایک ایسی جامع کتاب لکھنے کا ارادہ کیا ہوگا۔ اور وقتاً فوقتاً جہاں جو سرمایہ ملا اس کو احتیاط کے ساتھ ضبط کیا ہوگا۔ ورنہ ایسے تفصیلی حالات جو کتابوں میں درج نہ ہوئے ہوں اور صرف افواہِ خلائق پر جاری ہوں۔ کسی طرح اس ترتیب کے ساتھ جمع نہیں ہو سکتے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ حالی کا ذہن تمام چشمکوں سے پاک تھا لیکن ایک عملی نقاد کی حیثیت سے ایک شریفانہ انداز میں جو کچھ آبِ حیات کے خلاف کہا جا سکتا تھا وہ یہی ہو سکتا تھا یہی حال ان کی سوانحی کتابوں کی تنقید کا ہے اور یہی حال ان چند سطروں والی تنقید کا ہے جو مقامات حالی کے حصہ دوم میں کہیں کہیں نظر آتی ہے بلکہ ایسی مختصر تنقید کے متعلق تو یہی کہا جا سکتا ہے کہ :۔

ع خموشی معینے دارد کہ در گفتن نمی آید

کیا آج کا نقاد بھی یہی کرتا ہے؟ اور کیا اس کے لب و لہجے میں نقائص کی نشاندہی کرنے سے تنقید میں کوئی کمی رہ جاتی ہے؟ افسوس ہے کہ آج کے ادیب کو آپ سے ملاقات کرتے وقت "بڑی خوشی ہوئی ہے" کے الفاظ دہرانا پڑتے ہیں اور آپ کے ہٹتے ہی آپ کی تمام خامیاں اسے مزے لے لے کر بیان کرنی پڑتی ہیں ع

ببیں تفاوتِ راہ از کجاست تا بہ کجا

بعض حضرات نے فرمایا ہے کہ پرانی تنقید میں جو فصاحت و بلاغت کی رٹ لگائی جاتی ہے تو وہ صرف کہنے کی چیز ہے برتنے کی نہیں انھوں نے بالکل صحیح فرمایا ہے، عرض یہ کہ جس طرح آج کا ادیب اور شاعر فنِ عروض سے بیگانہ ہوتا ہے اسی طرح فصاحت و بلاغت کے برتنے سے بھی بے نیاز ہوتا ہے۔ وہ بے چارہ واقعی نہیں جانتا کہ حُسنِ ترکیب اور حُسنِ بندش کیا چیز ہے؟ وہ نہیں سمجھتا کہ شعر یا عبارت میں جھول کیا ہے اور وہ کیوں کر دور ہو سکتا ہے۔ اسے معلوم نہیں کہ کلام میں پختگی کسے کہتے ہیں۔ وہ تو بے چارہ چند افسانوں کو یکجا کر کے عوام کو اپنے علم و دانش سے مرعوب کرنا چاہتا ہے یا پھر ہر وقت اپنے گلے اور sound box کی خیر مناتا رہتا ہے۔ اگر مشاعرے میں ہماری ماں بہنیں بھی اسے دکھائی دیتی ہیں تو پھر وہ اپنے آپے میں نہیں رہتا۔ اس کی زلفوں میں بار بار خم پیدا ہو جاتا ہے۔ مزدوروں اور غریبوں کی حمایت میں (صرف فیشن کی خاطر) نظم لکھتا ہے لیکن خود اپنے کنبے کے غریبوں اور پڑوسیوں کے دکھ درد سے نا آشنا ہوتا ہے۔ منتظمین مشاعرہ سے فرسٹ کلاس کرایہ وصول کر کے تھرڈ کلاس میں آتا ہے۔ اور بھاری رقم بطور نذرانہ وصول کرتا ہے۔ پھر مشاعرے

ہیں پینے کھانے کے علاوہ اس کے مُنہ کو سگریٹ اور پان سے فرصت نہیں ملتی۔ کیوں کہ وہ ایسے مواقع کو بہت غنیمت جانتا ہے۔ ایسے حضرات سے بھی یوچھنا ہے کہ "ادب برائے زندگی" کیا اسی مظاہرے کا دوسرا نام ہے اور کیا آپ ہمارے معاشرے کی صحیح ترجمانی کر رہے ہیں؟

حضرت مجدد الفِ ثانی رحمۃ اللہ علیہ نے کیا خوب فرمایا ہے کہ "دین کی تکمیل علم، عمل اور اخلاص سے ہوا کرتی ہے"۔ سچی بات تو یہ ہے کہ دنیوی معاملات کے لیے بھی یہی تین چیزیں ضروری ہیں۔ وہ علم بیکار ہے جس پر عمل نہ ہو۔ اور وہ عمل محض فریب ہے جس میں اخلاص نہ ہو۔ ذرا ہم اپنے گریبان میں مُنہ ڈال کر دیکھیں کہ جو عمل (ادب) ہم پیش کر رہے ہیں اس میں اخلاص کسی درجے میں موجود ہے بھی یا نہیں؟ یقین مانیے اشتراکیت اور جنسیات اپنی جگہ مردود نہیں اور ان کو موضوعِ سخن بنانا کوئی عیب نہیں لیکن بقول میرؔ ع

عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

ہمارا ادب یقیناً زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے۔ لیکن ذرا ایمان داری سے بتائیے کہ "دستِ غیب" والے افسروں کے علاوہ کتنے لوگ ہیں جو اشتراکیت، لادینی اور بے حیائی کو پسند کرتے ہیں۔ کتنے ہیں جو دین و شرافت کے منکر ہیں۔؟ کتنی تعداد ہے ان لوگوں کی جو خدا اور اس کے رسول (صلی اللہ علیہ وسلم) یا قرآن پر ایمان نہیں رکھتے؟ یعنی ایسی گئی گذری حالت میں بھی ہمارا گھٹیا سے گھٹیا مسلمان اپنے دین کو ترک کر دینے کا روادار نہیں۔ اس کے نزدیک آج بھی دین ہر چیز پر مقدم ہے۔ وہ خود بے عمل اور بدکردار سہی لیکن اپنی ماں اور بہنوں کی خاطر وہ جان کی بازی لگانے کو

تیار رہتا ہے۔ تو کیا ہمارا جدید شاعر یا ادیب صحیح معنوں میں زندگی کی آئینہ داری کر رہا ہے یا محض ہنس کی چال چلنا چاہتا ہے؟ وہ یورپ کے طور طریقوں وہاں کی بود و باش اور وہاں کی معاشرت کو اپنی معاشرت سمجھنا چاہتا ہے۔ یعنی خود کو فریب دے رہا ہے۔ اسے کیا معلوم کہ وہاں کے سنجیدہ لوگ اپنی معاشرت سے کس قدر تنگ آ چکے ہیں اور کس طرح خواب آور گولیاں کھا کھا کر اپنی راتیں کاٹا کرتے ہیں۔ وہاں کی ہر لڑکی اور لڑکا پندرہ[15] سال کی عمر میں پہنچ کر خود کو آزاد سمجھتا ہے اور والدین کو خبطی کہنے لگتا ہے۔ (اکبر زندہ ہوتے تو ان کی کتابوں کو نہیں بلکہ ان کی تہذیب "قابلِ ضبطی" کہتے) ایسے حالات اور ایسی زندگی (جس کا پورا پس منظر گھناؤنا ہے) ہمارے یہاں تو نہیں ہے تو پھر ہمارا ادیب تصنع اور فریب کی زندگی میں مبتلا رہنے کی کوشش کیوں کرتا ہے؟ کیا اس کا معاشرہ اس کی نظر سے اوجھل ہے؟ کیا پاکستان (جس کے حصول کے لیے لاکھوں جانیں اور کروڑوں جائیدادیں قربان کی گئیں) اس کا ملک نہیں؟

یاد رکھیے پاکستان صرف ریت کے ٹیلوں کا نام نہیں۔ وہ جس مقصد کے لیے بنایا گیا ہے۔ اس کے حصول کی کوشش کیجیے ورنہ آپ کو نہ صرف قوم کے سامنے بلکہ خدا کے آگے جواب دینا ہوگا۔ اور آپ کے خدا کی گرفت بہت سخت ہے۔ اِنَّ بَطْشَ رَبِّكَ لَشَدِيْدٌ) اسی لیے عرض ہے کہ آپ کے ادیب اور آپ کی تنقید کے رجحانات صرف آپ کے ہونے چاہئیں ورنہ بقول عرفی:

گماں مبر کہ چو تو بگذری جہاں بگذشت
ہزار شمع بکشتند و انجمن باقی ست

ضمیمہ

تنقید کے معنی ہیں جانچنا اور پرکھنا — کسی کتاب یا علم و فن کا صحیح درجہ متعین کرنا تنقید ہے۔ صرف عیب جوئی یا مدّاحی کو تنقید نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن صحیح درجہ متعین کرنا بھی آسان نہیں۔ کیونکہ انسان ہر وقت نئے نئے تجربوں اور مشاہدوں سے دوچار رہتا ہے۔ حالات اُس کی پسند یا ناپسند کا رُخ موڑ دیتے ہیں۔ آج اُس کو ایک چیز پسند ہے، کل پسند نہیں تھی اور آئندہ بھی خدا جانے وہ پسند ہوگی یا نہیں! پسند اور ناپسند کے رجحانات ہر زمانے میں بدلتے رہتے ہیں۔ اسی لیے تنقید کوئی جامد چیز نہیں ہے۔

سب سے پہلے افلاطون نے تنقید کے اصول قائم کیے۔ اُس نے ہر اُس تصنیف کو سراہا جس سے کوئی نہ کوئی اخلاقی سبق ملتا ہو۔ اُس نے لطف اندوزی کی پروا نہیں کی۔ وہ چاہتا تھا کہ ادب یا کوئی فن صرف اخلاقیات کے حقائق کی ترجمانی کرے۔ اسی لیے اُس نے اُن تصانیف کو پسند نہیں کیا جو اخلاقی طور پر ناقص ہوں۔ پھر ارسطو نے فنونِ لطیفہ (جن میں شعر و ادب بھی شامل ہیں) سے متعلق کہا ہے کہ اُن میں بار بار نقالی ہوتی ہے مگر محض نقالی ہی اُن کی ضرورت نہیں بلکہ یہ بھی بتانا ضروری ہے کہ مستقبل میں کیا ہو سکتا ہے۔ یعنی تاریخ نہیں ہے جس میں صرف ماضی کی تصویر ہو، بلکہ شعر کا مقصد وسیع تر ہے کہ شاعر اپنی رائے سے یا ماضی پر نظر کر کے مستقبل کے حقائق کی نشان دہی کر سکتا ہے۔ پھر تنقید میں گوئٹے کو نمایاں مقام حاصل ہوا۔ اُس کی تنقید رومانی ہے۔ اُس کے نزدیک فطری شاعر کے کلام میں شیرینی اور روانی ضروری ہے۔ اُس کے مضامین عام زندگی سے ہٹ کر ہوں۔ خیالات میں جوش اور جذبات پائے جائیں اور بات سطحی نہ ہو بلکہ گہرائی رکھتی ہو۔

اُس کے بعد فرانس کے سانت بیو نے تنقید پر مزید بحث کی۔ اُس کے نزدیک ایک نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعر یا ادیب کی زندگی کا گہرا مطالعہ کرے اور اُس کے فن کے اسباب و عوامل پر غور کرے۔ اُس کا خیال ہے کہ شاعر اور تنقید نگار دونوں وہبی صلاحیت رکھتے ہیں۔ پھر انگلستان کے میتھیو آرنلڈ نے تنقید کی مختلف صلاحیتوں پر زور دیا۔ وہ شاعری کو زندگی کی تنقید سمجھتا ہے اور اس کے لیے اصول وضع کرتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ تنقید کے اصول عوام کو سمجھائے جائیں تاکہ اُن کا مذاق صحیح ہو۔ کیونکہ اُس کے نزدیک نقاد ایک پیغمبر کی طرح مُصلح ہوا کرتا ہے۔ پھر مِلٹن نے اچھے شعر کے لیے سادگی، جوش اور اصلیت کو ضروری قرار دیا، جیسا کہ مولانا حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں بھی لکھا ہے۔

اردو ادب میں جدید تنقید کا فقدان تھا۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد اردو میں اشتراکی اور رومانی ادب پیدا ہوا۔ لیکن ایسے ادب والے اکثر وہ نوجوان تھے جو غلامانہ ذہنیت رکھتے تھے۔ وہ باہر کی ہر چیز کو اپنانا چاہتے تھے۔ فرائیڈ کے خیالات اُن کو زیادہ پسند آئے، کیونکہ اُن میں فحاشی اور عریانی کے لیے بڑی لذت تھی۔ فرائیڈ کے نزدیک ایک بچہ اپنی ماں کی گود سے لے کر عمر بھر جنسی تسکین کے لیے کوشاں رہتا ہے اور اُس کی زندگی کے دوسرے معاملات محض ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن مارکسی نظریے کے مطابق ادب عین زندگی ہے اور اُسے صرف اپنے ماحول اور اپنی روایات کا ترجمان ہونا چاہیے اور یہ کہ اُسے اپنی قوم کے شعور کی صحیح تصویر پیش کرنا چاہیے۔ اسی لیے ایک نقاد کو چاہیے کہ وہ شاعر یا ادیب کے معاشی اور فکری محرکات پر نظر ڈالے، کیونکہ معاش ہی سے فکری محرکات کی تخلیق ہوتی ہے اور تلاشِ معاش ہی انسان کی سب سے پہلی جبلت ہے اور اُس کے زیرِ اثر اُس کے تمام جذبات اور احساسات پرورش پاتے ہیں۔ سماج کی زندگی اُس کے اعمال اور

حالات ہی سے معلوم ہو سکتی ہے اور وہ زندگی صرف معاش کی پروردہ ہوتی ہے۔ اگر ادب میں قوم کے شعوری ارتقاء سے ہٹ کر اور اُس کے ماحول اور روایات کے خلاف کوئی بات کہی جاتی ہے تو وہ ادب (مارکسی فکر کے نزدیک) ادب نہیں ہے بلکہ پروپگنڈا ہے۔

لیکن دنیا نے اس معاشی یا اشتراکی رجحان کا تو یہ تجربہ کیا ہے کہ روٹی کے حصول اور مساوات کی تبلیغ کے لیے پہلے تو مزدوروں اور غریبوں کو اپنا ہم نوا بنایا جاتا ہے، پھر مختلف طبقات کو آپس میں لڑانے کے لیے انتشار، توڑ پھوڑ، قتل و غارت، خفیہ سازشیں اور اخلاق سوز حرکتیں سب جائز اور ضروری سمجھی جاتی ہیں اور یہ سب حرکتیں سوویت اور مساوات کے نام پر ہُوا کرتی ہیں اور وہ قریب سے دیکھنے والوں کی نظر سے پوشیدہ نہیں —

بہرحال، تنقید کے لیے یہ باتیں ضروری ہیں کہ کس نے لکھا؟ کیوں لکھا؟ کن حالات میں لکھا؟ اور بقول الشا کے :- ع کیا کہا؟ کس نے کہا؟ کس سے کہا؟ کب؟ کس گھڑی؟

اردو عَروض[1]

عَروض وہ فن ہے جس سے نثر کے مقابلے میں نظم کی صحیح پہچان کی جاتی ہے (یعنی الفاظ کے صحیح وزن کا تعیّن کیا جاتا ہے) الفاظ کم از کم دو حرفوں والے ہوتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ آٹھ یا نو حرفوں والے ہوتے ہیں۔ دو حرفی لفظ میں پہلا متحرک ہو اور دوسرا ساکن ہو تو اسے سببِ خفیف کہتے ہیں جیسے بَل، گُل، شَر وغیرہ۔ اگر دونوں حرف متحرک ہوں تو اس کو سببِ ثقیل کہتے ہیں جیسے دلِ مَن۔ لیکن یہ عربی اور فارسی الفاظ میں ہوتا ہے۔

---

[1] مُستفاد از اُستاذی مولانا احسن مارہروی مرحوم

تین حرفوں والے لفظ میں شروع کے دو حرف متحرک ہوں تو اسے وتدِ مجموع کہتے ہیں جیسے خَبَرْ. گُہَرْ وغیرہ۔ اور اگر پہلا اور تیسرا حرف متحرک ہو اور صرف دوسرا ساکن ہو تو اسے وتدِ مفروق کہتے ہیں، لیکن ایسا عربی اور فارسی ہی میں ہوتا ہے۔ اردو میں صرف پہلا حرف متحرک ہو اور بقیہ دو حرف ساکن ہو تو انھیں بھی وتدِ مفروق قرار دیتے ہیں جیسے خال، بال وغیرہ۔

چار حرفی لفظ میں شروع کے تین حرف متحرک ہوں اور صرف چوتھا ساکن ہو تو اسے فاصلۂ صُغریٰ کہتے ہیں، اور پانچ حرف والے لفظ میں شروع کے چار حرف متحرک ہوں اور صرف پانچواں ساکن ہو تو اسے فاصلۂ کُبریٰ کہتے ہیں۔ لیکن ایسے الفاظ عربی اور فارسی ہی میں ہوتے ہیں۔

ان حرفوں اور حرکتوں کے اضافے اور ردّ و بدل سے جو الفاظ عروض میں مقرر ہیں انھیں ارکان کہتے ہیں۔

یہ ارکان دس ہیں:- (۱) فعولن (۲) فاعلن (۳) مستفعلن (۴) مفاعیلن (۵) فاعلاتن (۶) متفاعلن (۷) مفاعلتن (۸) مفعولات (۹) فاع لاتن (۱۰) مس تفع لن۔ یہ دس ارکان مستقل ہیں لیکن وزن میں کوئی تغیّر ہو تو اسے زِحاف کہتے ہیں۔ جیسے فاعلاتن کی جگہ مفعولن کا وزن بن جائے یا فعولن سے فعولان کا وزن بن جائے۔ یہ ارکان ہر مصرع میں ۲ مرتبہ سے ۸ مرتبہ تک آتے ہیں، لیکن ۲ یا ۴ ارکان والے اشعار زیادہ رائج ہیں۔ ان ارکان کے اجتماع سے ایک وزن بنتا ہے جسے بحر کہتے ہیں۔ عربی اور فارسی میں ۱۹ بحریں ہیں لیکن اردو میں

صرف یہ بارہ بحریں مستعمل ہیں : (صرف چند مثالیں عرض کی جاتی ہیں اور ان میں تغیرات ہوتے ہیں)

(۱) بحرِ مضارع : مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن

(۲) بحرِ ہزج : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

(۳) بحرِ رمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات یا فاعلن

(۴) بحرِ متقارب یا تقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن

(۵) بحرِ متدارک : (اس میں بہت سے تغیرات ہیں) فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعْ یا فاع (ایک مصرع)

(۶) بحرِ مجتث : (اردو میں اس کا ایک ہی وزن مستعمل ہے)
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

(۷) بحرِ خفیف : فاعلاتن مفاعلن فعلن

(۸) بحرِ کامل : (اس کا بھی ایک ہی وزن اردو میں آتا ہے)
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

(۹) بحرِ سریع : (اس کا بھی ایک ہی وزن اردو میں آتا ہے)
مفتعلن مفتعلن فاعلن

(۱۰) بحرِ رجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(۱۱) بحرِ مقتضب : فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن جیسے
غالب کا شعر ہے :۔

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل　　خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

(۱۱) بحرِ منسرح : مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

قافلۂ لختِ دل اشکوں میں ہے یوں رواں　　کرتے ہیں اہلِ فرنگ جیسے سفر آب میں
(ناسخ)

رباعی کی بحر، بحرِ ہزج سے ہے ۔ عموماً لاحول ولا قوۃ الا باللہ اس کا وزن ہے ۔ رباعی کو ترانہ بھی کہتے ہیں ۔ اور اگر چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو اسے دو بیتی کہتے ہیں ۔

عُروض میں صرف تلفظ کا اعتبار ہے ۔ املا خواہ کچھ ہو ۔ تفصیل یہ ہے : (۱) عربی کا الف لام (لام تعریف) پڑھنے میں نہیں آتا ، اس لیے وزن میں بھی نہیں آتا ، جیسے :

ع رہنے کو دے جگہ کہ غریب الدیار ہوں

(۲) الفِ وصل : یعنی جس الف سے پہلے ساکن حرف ہو تو وہ الف تقطیع میں گر جاتے گا : ع اب آچکا ہی لبوں پر معاملہ دل کا اس میں اب آچکا ہے پڑھا جاتا ہے ۔

(۳) واو معدولہ پڑھنے میں نہیں آتا ، جیسے دوبارہ ، دو چار وغیرہ ۔

(۴) واو عطف جب اس میں اشباع (کھچاؤ) نہ ہو ، جیسے :

زلف و رخ شام و سحر دیکھتے ہیں

(۵) ہائے مخلوط بھی وزن میں نہیں آتی جیسے : دل میں ہی یاد تمھاری ہر دم

(۶) یائے مخلوط بھی وزن میں نہیں آتی جیسے : دھیان ، پیار ، کیا وغیرہ

(۷) تین ساکن حروف اکٹھے آجائیں تو تیسرے حرف کا وزن نہیں لیا جاتا ، جیسے : مجھ کو دشمن سے بھی آئی بوئے دوست

(۸) الف ، واو ، ی جب لفظ کے آخر میں ہوں اور دب کر پڑھے جائیں ، جیسے : ع پہلے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی

(۹) نون غنہ کا بھی وزن نہیں لیا جاتا ، جیسے :

زمیں جس کی چہارم آسماں ہے

(١٠) ہائے مُختفی، یعنی وہ ہ جو دب کر پڑھی جائے اس کا بھی وزن نہیں لیا جاتا، جیسے : پردہ رخ سے اٹھا دیا کس نے

یعنی وزن میں تلفظ کا اعتبار ہے املا کچھ بھی ہو۔

انگریزی وغیرہ میں آسانی کے لیے سببِ خفیف کے لیے v کا نشان اور سببِ ثقیل یا دو جُڑے ہوئے حرفوں کے لیے - کا نشان لگا دیتے ہیں۔ مثلاً غالب کا شعر ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا　　کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

(بحرِ رمل)

. v - - - v - - v - - - v -　　- v . / - - / vv - - / - - v - / - - v -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن۔ اسی طرح دوسرا مصرع ہے۔ اگر دونوں کا ایک ہی وزن ہو تو وزن صحیح ہے ورنہ نہیں۔

میر : جو مجھے دیکھنے کو آتا ہے　　پھر مجھے دیکھنے نہیں آتا (بحرِ خفیف)

- - - / - v - v / - - v -　　- - - / - v - v / - - v -

فاعلاتن مفاعلن فعلن　　فاعلاتن مفاعلن فعلن

داغ : اتنی سی ہی یہ آپ میں کسر ہے　　کہنا نہیں مانتے کسی کا

(بحرِ ہزج)

- - v / - v - v / v - -　　- - v / - v - v / v - -

مفعول مفاعلن فعولن　　مفعول مفاعلن فعولن

الائیڈ پرنٹنگ کارپوریشن۔ گاڑی کھاتہ حیدرآباد.

فون 23423